ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 3

Премьера!

Даша Васильева

по романам ДАРЬИ ДОНЦОВОЙ

любительница частного сыска

РУССКИЙ СЕРИАЛ

20:00

СТС

«Любительница частного сыска Даша Васильева», телевизионный сериал по мотивам романов Дарьи Донцовой Авторы сценария: Дарья Донцова, Виктория Евсеева
Режиссер-постановщик: Анатолий Матешко Продюсер: Сергей Козлов В главных ролях: Лариса Удовиченко, Вера Сотникова, Владимир Стержаков, Анна Дворжецкая,
Ирина Розанова, Эрвант Арзуманян, Евдокия Германова, Андрей Руденский, Инна Ульянова, Станислав Садальский,
Дмитрий Шевченко, Владимир Горянский © 2003 ООО «Протел»

❑«ДОГВИЛЬ»: «ГВОЗДЬ В БОТИНКЕ» ПРОВОКАЦИЯ СОСТОИТ В ТОМ, ЧТО ФИЛЬМ *РАБОТАЕТ*. МОЖНО ЛИ ПРЕДСТАВИТЬ СЕБЕ БОЛЕЕ ЭФФЕКТИВНУЮ ПРОВОКАЦИЮ? *ЛАРС ФОН ТРИЕР* **❑КАНН-2003: ОТЧУЖДЕНИЕ СТРОПТИВОГО «ДОГВИЛЮ» — НИЧЕГО». БЕЗРАЗДЕЛЬНЫЙ ВЛАСТИТЕЛЬ КАННСКИХ ДУМ ОКАЗАЛСЯ ОБРАЗЦОВО-ПОКАЗАТЕЛЬНЫМ ИЗГОЕМ** *ЛЕВ КАРАХАН* **❑СМЕРТЬ — ЭТО КОНЕЦ ОТЧАЯНИЯ В ЕГО ПРЕЛЕСТНОМ И НЕПРОСТОМ ПРЯМОДУШИИ, В ЕГО ПЛЕНЯВШЕЙ НАС ВСЕХ ГАРМОНИЧНОСТИ ТАИЛОСЬ ЧТО-ТО РОКОВОЕ, ЧТО И ПРИВЕЛО ЕГО К ОДИНОЧЕСТВУ И ОТЧАЯНИЮ** *ПАВЕЛ ФИНН О ГЕННАДИИ ШПАЛИКОВЕ* **❑ТАКОЙ БЫЛА ГРЕТА ГАРБО У НИКОЛЬ КИДМАН ШТАМПОВ НЕТ ВООБЩЕ. ОНА АКТРИСА ИНТУИТИВНАЯ. ИГРАЕТ НЕ ТЕХНИКОЙ, А НЕРВАМИ...** *НИНА ЦЫРКУН* **❑КАНН-I: «СОВЕТСКАЯ ПРОДУКЦИЯ САМАЯ ВОЛНУЮЩАЯ...» ЕСЛИ МЫ ВОЗЬМЕМ ПОД НАШЕ ВЛИЯНИЕ ЧАСТЬ ФРАНЦУЗСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ И ОРГАНИЗУЕМ ШИРОКОЕ ПРОИЗВОДСТВО КАРТИН НА НАШИХ СТУДИЯХ В ГЕРМАНИИ И АВСТРИИ, ТО КЛЮЧЕВЫЕ ПОЗИЦИИ В СТРАНАХ ЕВРОПЫ БУДУТ ПРИНАДЛЕЖАТЬ НАМ** *МИХАИЛ КАЛАТОЗОВ, 1946* **❑ЗОНА В УЩЕЛЬЕ МЕЖДУ ДВУМЯ СИНИМИ ГОРАМИ РАСКИНУЛСЯ АУЛ. СОЛНЦЕ ВЫСТРЕЛИВАЕТ ТРЕМЯ МОЩНЫМИ ЛУЧАМИ...** *ИЗ ПОСЛЕДНЕГО СЦЕНАРИЯ СЕРГЕЯ БОДРОВА-МЛАДШЕГО*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Дневник «Догвиля»

6

ЛАРС ФОН ТРИЕР:
«Моя главная добродетель — упрямство»
Интервью ведет Кирстен Якобсен

10

Признания в Догвиле
Интервью с актерами, снимавшимися в «Догвиле», ведет Кирстен Якобсен

15

ЛАРС ФОН ТРИЕР
Сюрпризы равновесия
Беседу ведет Серж Каганski

18

ЛАРС ФОН ТРИЕР
Николь и я

20

НИКОЛЬ КИДМАН:
«Я дала ему полную свободу»
Интервью ведет Мишель Ребишон

24

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Добрый человек из Догвиля

43

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ
Играть в идиота

49

ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ
О силе монтажа и бедности посыла

52

ОЛЕГ АРОНСОН
Высокомерие и волшебство

Р Е П Е Р Т У А Р

57

Л.КАРАХАН
«Догвиль» и окрестности
Канн-2003

63

СТАС ТЫРКИН
No comment
«Слон», режиссер Гас Ван Сент

66

Н.СИРИВЛЯ
Жизнь продолжается
«Нашествие варваров», режиссер Дени Аркан

68

АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ
Сумма Гринуэя
«Чемоданы Тулса Лупера», режиссер Питер Гринуэй

73

СЕРГЕЙ АНАШКИН
Несовместимость
«Отчуждение», режиссер Нури Билге Джейлан

76

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Муки интерпретации

«Отец и сын», режиссер Александр Сокуров

78

АЛИН ТАШИЯН

Новое озарение Сокурова

«Отец и сын», режиссер Александр Сокуров

80

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Вечные вопросы

«Коктебель», режиссеры Борис Хлебников, Алексей Попогребский

«Магнитные бури», режиссер Вадим Абдрашитов

КОММЕНТАРИИ

83

ПАВЕЛ ФИНН

Бывшая улица Горького, 13

86

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Фронт как вопрос совести

ИМЕНА

91

НИНА ЦЫРКУН

Ангел прилетел

Портрет Николь Кидман

ПУБЛИКАЦИИ

99

Первый триумф советского кино в Канне

Отчет Михаила Калатозова в ЦК ВКП(б) об участии советской делегации в 1-м Каннском МКФ

114

ЖОЭЛЬ ШАПРОН

Восточноевропейское кино в Канне: последнее десятилетие

Статистический обзор

ЧТЕНИЕ

119

СЕРГЕЙ БОДРОВ-МЛАДШИЙ

Связной

Сценарий

154

КЛОД ЛЕЛУШ при участии Жан-Филиппа Шатрье

Баловень судьбы

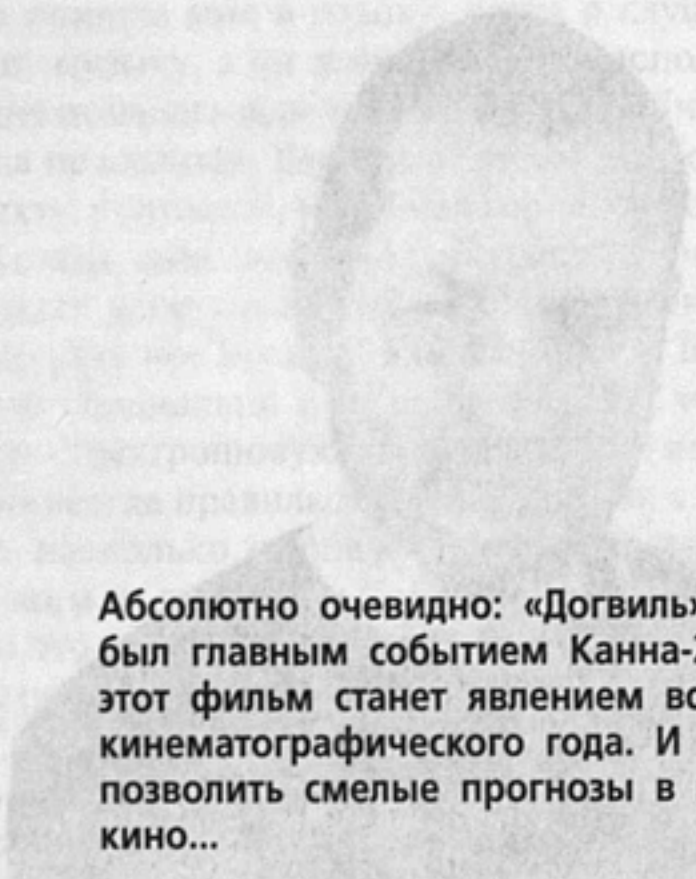
Фрагменты книги

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«Догвиль»



Абсолютно очевидно: «Догвиль» Ларса фон Триера был главным событием Канна-2003. Скорее всего, этот фильм станет явлением всего кинематографического года. И даже можно себе позволить смелые прогнозы в масштабе истории кино...

То, что фон Триер не получил «Золотую пальму» (вообще никаких призов) и не стал, как ожидали поклонники, пятым в списке сделавших золотой дубль[1] каннских небожителей (Фрэнсис Форд Коппола, Билли Аугуст, Сёхэй Имамура, Эмир Кустурица), вовсе не умалило его легенду. Наоборот, легенда фон Триера сделалась еще более легендарной, выдающейся, из ряда вон выходящей.

И хочется подольше нагнетать эпитеты, констатируя масштаб произведения, поскольку за пределами констатации сфера очевидного и бесспорного кончается и начинаются трудноразрешимые вопросы. А что, собственно, задает такой выдающийся масштаб? Это действительно какая-то новая содержательная глубина, открытая фон Триером? Или же неслыханный по дерзости глубинный подкоп под саму идею содержательности?

Опыт постижения болезненно неочевидного в фильме фон Триера показался нам подходящим материалом для самой актуальной рубрики журнала — «Здесь и теперь».

Л.К.

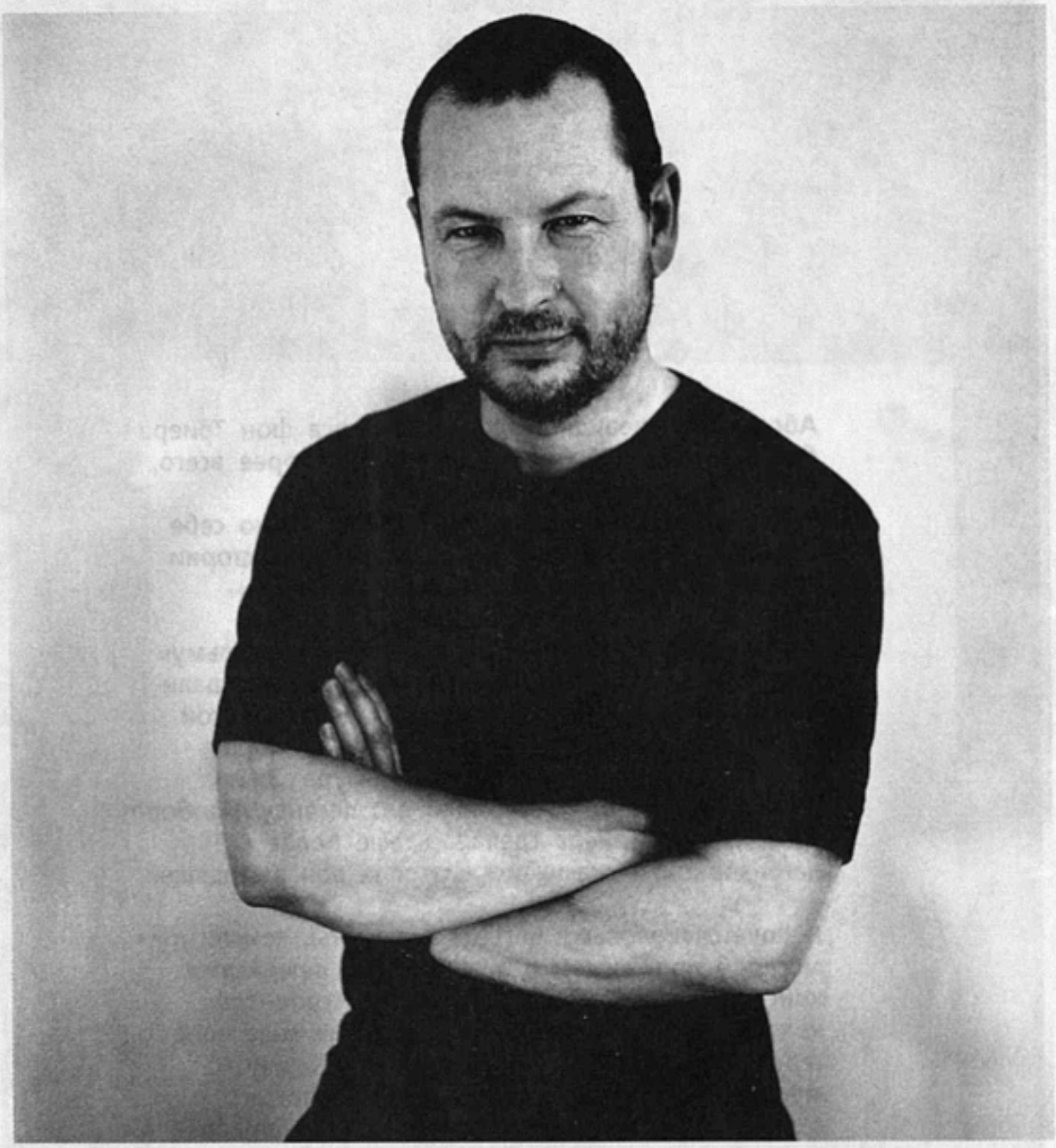
---

[1] Свою первую «Золотую пальмовую ветвь» фон Триер получил в 2000 году за «Танцующую в темноте».

Дневник «Догвиля»

ЛАРС ФОН ТРИЕР:

«Моя главная добродетель — упрямство»



Ларс фон Триер

Журналистка Кирстен Якобсен, автор нескольких книг о Ларсе фон Триере, написала новую, под названием «Дневник «Догвиля», составленную, главным образом, из интервью с режиссером и актерами, занятыми в фильме. Мы приводим фрагменты книги.

— Создается впечатление, что каждым своим фильмом вы бросаете вызов самому себе. Похоже, «Догвиль» — не исключение.

— Действительно, можно так сказать. Мне всегда нужно себя мучить. Начать с того, что глупо было устанавливать себе срок съемок в шесть недель.

Kirsten Jacobsen. Dogville Diary. Copenhagen, 2003. Публикуется по: Dogville Diary. — Film, 2003, May.

С таким же успехом можно было определить срок в восемь или девять месяцев. Все снималось на одной площадке, так что над нами не тяготели режимные ограничения, нам не приходилось, скажем, дожидаться солнца или менять декорации. В этом отношении на сей раз мне было проще. Трудность заключалась в другом — пятнадцать актеров на одной площадке одновременно. Это представляло для меня особую проблему, поскольку приходилось выступать в роли и режиссёра, и гостеприимного хозяина. Мне хотелось, чтобы все были счастливы, поэтому я без конца крутился в толпе актеров, болтая о том о сем, а голова моя была занята при этом совершенно другим. В конце концов, мое желание быть приятным, возможно, сослужило нам всем дурную службу.

— Ваш новый фильм, как, впрочем, каждый ваш фильм, разительно отличается от всего, что мы видели раньше. Как родился замысел, и что обозначилось первым — сюжет или стилистика?

— Идея пришла мне в голову, когда я слушал нашего певца Себастьяна. Я люблю поп-музыку, а он замечательный исполнитель. В его альбоме «Великие хиты» мне попалась версия зонга Брехта «Пиратка Дженни», которую раньше я никогда не слышал. Вероятно, это был не самый лучший способ приближения к Брехту; считается, что самая верная дорога к нему — через музыку Курта Вайля. Кстати, моя мама была большой почитательницей Брехта, и когда отец в припадке ярости сокрушил ее коллекцию пластинок с музыкой Вайля, ушла из дому. Для нее Брехт и, в особенности, Вайль были светочами прогресса. Я никогда специально ими не занимался, хотя, конечно, видел кое-какие пьесы и знаю «Трехгрошовую оперу», откуда и взялась песенка «Пиратка Дженни». Мне она всегда нравилась, но лишь когда я услышал ее, сидя в машине, до меня дошло, насколько же она хороша, особенно стихи и мотив мести, что, вообще-то, совсем не по-датски.

Именно это мне и понравилось, и я решил сочинить историю, которая как бы предшествует событиям песни. Мне захотелось поместить свою историю в Америку. Столько людей перебывало в Америке, что должно быть интересно посмотреть на нее глазами того, кто никогда там не бывал. В самой Америке именно так и поступают; Голливуд, можно сказать, специализируется на продукции такого рода. Так история про Дженни и про Америку вылилась в рассказ о Великой депрессии 30-х годов. Этот период богато отражен в фото- и киноматериалах, и неожиданно для меня правительство предоставило их нам на спонсорской основе. Конечно, сегодня такое было бы невозможно. Я что-то не видал правительств, которые платили бы за съемку бедноты в своих странах. Я изучил этот материал и стал думать над стилем, который, как мне кажется, навеян Брехтом, хотя в этом деле я не специалист. Догвиль — маленький городишко в Скалистых горах, но ехать туда мне не хотелось. Потому-то я видел это место как будто на географической карте, а раз так, почему бы не воспользоваться этим представлением как радикальным стилевым приемом? Так мы и сделали.

Психологический наезд

— Но для чего все-таки вам это понадобилось?

— Хороший вопрос. Можно было бы ответить так: моя скромная жизненная цель — расширить рамки того средства коммуникации, в сфере которого я тружусь. Этого можно достичь разными путями. Например, за счет акцента на технологических аспектах, как мы делали в фильмах «Догмы». Можно минимизировать средства выразительности, приблизить кино к театру. Тогда зрители окажутся более вовлеченными в действие. Должен признаться, что, скорее всего, главным толчком на сей раз оказалось телевидение, точнее, то, что когда-то в Дании называлось телетеатром. У нас ставились пьесы датских драматургов, например, Пандуро, а также пьесы Пинтера и авторов театра абсурда. Делалось это просто: одна камера, пара актеров и серый задник. Я ужасно скучаю по этому искусству. Особенно мне запомнилась постановка Шекспировского театра «Николас Никльби». Очень стильная вещь, произвела на меня сильное впечатление. Сегодняшнее телевидение все больше тяготеет к кино, и сериалы не отличишь от художественных фильмов. Даже несмотря на то что стильность тог-

дашнего телетеатра шла от бедности, я все равно вспоминаю его с ностальгией. Каждый раз, когда, переключая каналы, я натыкаюсь на нечто, хотя бы отдаленно напоминающее тот театр, я перестаю метаться и смотрю до конца. В спектакль на экране погружаешься так, как нигде и никогда больше.

— Следовательно, «Догвиль» требует от зрителя определенных усилий?

— Возможно. Не надо смотреть в окно, если за ним ничего нет. Мы хотим, чтобы вы сфокусировали внимание не на декорации, а на чем-то другом, то есть на персонажах, актерах и самой истории. Стилевой прием воздействует как психологический наезд, как эффект увеличения. Тут вы можете спросить: «А не теряете ли вы что-то, исключая натуральность, считая ее несущественной?» На мой взгляд, нет. Я уверен, что вы быстро о ней забудете, вступите с нами в некий договор. Это похоже на детскую игру во дворе. Дом интересен как игровая площадка. В игре важно договориться о правилах. К счастью, люди наделены достаточным воображением, чтобы включиться в игру. Вы все равно не попадете в то место, которое проецируется на экран кинозала. Вам все равно придется принять образную условность. Просто правила бывают различными. Различными, но всегда в равной степени абстрактными. Разве нет?

Омаж Кубрику

— Однако во всех ваших предыдущих фильмах реализм, физическая реальность играли важную роль. А как на этот раз?

— Я думаю, что реализма и теперь не меньше, только стилизованного. Как это бывает на театральной сцене. Там все одинаково нереалистично. То же самое с компьютерной графикой, которую я опробовал на более раннем этапе. Я восхищаюсь Кубриком, который месяцами ждал, чтобы заснять какую-нибудь гору в определенном освещении; ведь то же самое можно сделать за полторы минуты на компьютере, только восхищения это не вызовет.

Теперь нетрудно навести глянец, но интерес при этом пропадает, не то что прежде, когда все давалось с таким трудом. Хорошо, что существуют разные представления о том, каким должно быть кино. В «Догвиле» мы добились очень реалистичного звука, так что если закрыть глаза, легко вообразить себя в Скалистых горах. Возникает ощущение, что все снято на натуре. Трудно создавать звук на пустом месте, но нам хотелось избежать стереотипных решений.

— Расскажите о музыке в вашем фильме.

— Я использовал барочную музыку Вивальди и его современников, которую мы записали на аутентичных инструментах. Это в некоторой степени омаж «Барри Линдону» Стэнли Кубрика, одному из моих любимейших фильмов. Меня всегда приводило в восторг, как Кубрик использует музыку. Когда я первый раз посмотрел «Барри Линдона», все время думал: как же он это сделал? Фильм начинается гротескной шуткой отца, и думаешь: ну, это уж слишком! Эпизод через край наполнен энергией, и он подсказал мне идею дистанцирования режиссера от его истории и вообще фильма. Вы почувствуете это в закадровом голосе и юморе «Догвиля».

«Я их утомляю»

— Стало быть, «Догвиль» — смешной фильм?

— Мне было забавно писать закадровый текст, в котором отразилось мое представление о сарказме. То же самое происходило со мной, когда я писал сценарий «Королевства». Я поступал точно так, как не следует — согласно рекомендациям преподавателей киношкол. У меня получился очень литературный фильм, но вы увидите, что он очень живой.

— Вы говорили, что режиссеру лучше не слишком сближаться с актерами. А теперь даже сами держите камеру.

— Я понимаю режиссеров, которые сидят перед мониторами и общаются с актерами через ассистентов. Таким образом они избегают возможной конфронтации и других неприятностей. И тем не менее я сам ношу камеру и — не знаю уж, как я при этом выгляжу, — во время съемок так близок к актерам, что всегда могу дотронуться до них. Мне кажется, это приносит добрые плоды. Можно ли считать это манипулированием актерами? Не уверен. Но если мы снимаем

двух-трехминутную сцену, я снимаю без перерыва сорок пять минут (на всю длину цифровой пленки). Я просто их утомляю.

Стоять на своем

— Новая технология — это тоже вызов?

— На этот раз мы впервые используем технологию высокого разрешения. В «Танцующей в темноте» мы снимали дивные пейзажи с жалким разрешением, а теперь, когда ничего подобного нет, снимаем с высоким. В этом есть своя внутренняя логика. Камера очень тяжелая штука, и в некоторых случаях мы использовали небольшие DV-камеры, а стоило ли это делать, покажет время, поскольку я еще не видел отснятый материал.

— Вы также проводили пробную съемку. Что вы хотели проверить?

— Нам нужно было опробовать не столько аппаратуру, сколько саму идею. Дело не в том, что я не был в ней уверен, но главная моя режиссерская добродетель — упрямство. Если стоять на своем, можно всего добиться. После пробной съемки мы сделали кое-какие изменения, но главное — нам важно было посмотреть на игру актеров. Игра эта минималистская, скорее реалистическая, и идет вразрез с театральностью фильма.

— Как вам удалось собрать такой замечательный звездный состав?

— Я могу сделать все, пока не получу доказательства своей неправоты. Они все действительно замечательные актеры, можно сказать — великие. Мне неловко, что такие блистательные артисты, как Филип Бейкер Холл, играли крошечные роли — ему надо было просто сидеть в кресле и читать Марка Твена, но он сказал, что не имеет ничего против. Так поступают в театральном ансамбле. Я всегда мечтал поработать и с Беном Газзарой. Заплатили мы им обоим немного, и им пришлось полтора месяца пробыть в Швеции. Не знаю почему, но они пошли на это, и даже с радостью. Наверное, их привлекло разнообразие, они ни с чем подобным до сих пор не встречались. Хорошо, что мы жили все вместе, это тоже была неплохая идея.

— Чего вы добились, заполучив именно этих актеров?

— У знаменитых актеров уникальное обаяние, это не купишь. Даже в маленьких ролях им удалось быстро вылепить характер благодаря своей фактуре и умению. Мне нравится ансамблевая работа, когда каждый имеет представление о персонажах других артистов.

— Вы довольно долго ждали, пока освободится Николь Кидман. Что в ней такого, что заставило вас так сильно желать ее участия?

— Дело в том, что я написал для нее роль, очень мало ее зная. Мы поговорили о нашей совместной работе, и после этого мне было крайне трудно представить в «Догвиле» другую актрису. Я счастлив, что она с нами. Она выдающаяся актриса и особенно раскрылась в последнее время, сыграв несколько прекрасных ролей. Если сравнивать ее с Бьёрк, то основное различие между ними в том, что Николь хочет сниматься в кино. У Бьёрк нет никаких кинематографических амбиций, а Николь, напротив, и амбициозна, и дисциплинированна. Кроме того, ей нравится отвечать на вызов, она невероятно отважна и всегда готова пробовать нечто новое.

США

— Вы называете свой фильм политическим. Почему?

— Прежде всего, это первый фильм трилогии о Соединенных Штатах, которые я для краткости называю США. Почему — подумайте на досуге. Не секрет, что я с детства критически относился к Америке. Она занимает в моем сознании большую часть, чем Дания в умах людей, которые делали этот фильм. В молодости я был коммунистом и до сих пор считаю себя левым. Мне кажется, американское общество игнорирует тех, кто небогат. И это, я считаю, я должен критиковать. С одной стороны, «Догвиль» критически заострен против Америки, но с другой — против Дании, потому что сходство в политической жизни обеих стран поразительно.

— Вы любите Данию?

— Я счастлив, что живу в Дании, и чувствую себя в своей тарелке только

здесь. Но это не значит, что я согласен с политикой правительства, о которой хочется кричать на каждом углу.

«Не могу остановиться»

— После «Танцующей в темноте» вы объявили, что берете тайм-аут, но нарушили слово. Почему?

— Не помню, чтобы я это говорил. Я не могу оставаться без работы.

— Вы сказали, что фильм должен стать гвоздем в ботинке, должен провоцировать. В чем заключается провокация «Догвиля»?

— Провокация состоит в том, что он работает. Можно ли представить себе более эффективную провокацию?

Признания в Догвиле

Заявление режиссера

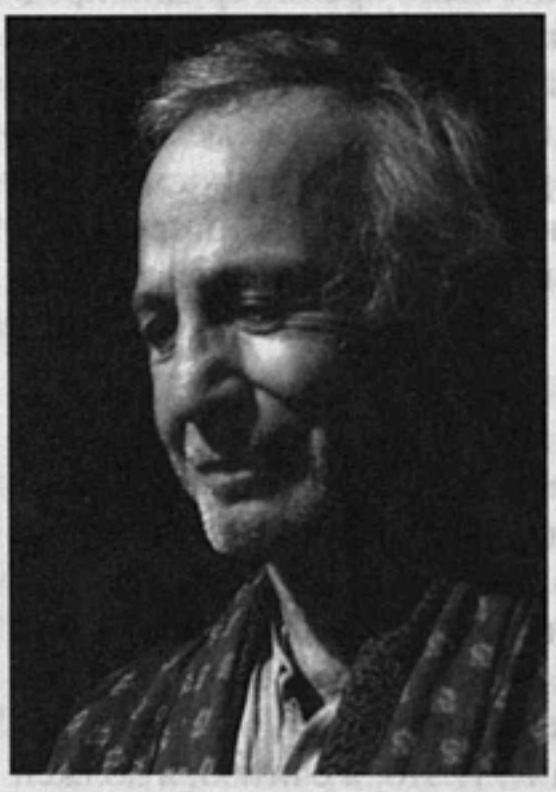
Мне хотелось действовать внутри реальности так, словно это приключение. Моя цель заключалась в том, чтобы создать эмоциональный фильм с драматическим личностным конфликтом, трогательный фильм, в котором счастливые моменты перемешаны с горестными.

Панорамные кадры показывают маленький город под названием Догвиль белым днем и темной ночью, засыпанный снегом, залитый дождем. Его преображение можно наблюдать с высоты горных вершин, что навевает буквально религиозное настроение.

В съемках принимали участие значительнейшие личности, и все они глубоко проникались общим замыслом.

Бен Газзара:

«Мы все приехали туда за счастливым финалом»



Ларс — прекрасный человек, добрый. Он заслуживает успеха и, я надеюсь, его добьется. Ему надо быть сильным, а поскольку он не мечтает стать мультимультимиллионером, но умеет позаботиться о себе, деньги к нему придут. Обязательно.

Я видел «Рассекая волны», фильм мне понравился. А недавно — «Танцующую в темноте». И хотя временами картина меня раздражала, в конце я сказал себе: «Черт побери, этот парень знает, что делает». Несмотря на мое сопротивление, я был тронут этой историей, этой героиней. Я понял, что Ларс делает нечто очень честное и очень важное, и потому горд и счастлив тем, что пытаюсь помочь ему в этом. В молодости мы всегда бунтовали, как и Ларс. И когда нам что-то было не по душе, прямо говорили об этом. Не боялись. Мы дерзко шли против правил, и если сделанное нами нам же не нравилось, отправляли пленку в корзину. Но теперь даже я изменился. И про все фильмы говорю «замечательное кино», про всех актеров — «великий». Так проще, и никто тебе не скажет: «Ты испортил мне карьеру».

Масштаб и деньги исключают риск. Фильм, на который потрачено сорок

миллионов, должен быть понятен широкой публике. А как известно, великое искусство не может быть воспринято с легкостью всеми и каждым. Нужно потрудиться, чтобы понять. Поэтому замечательные европейские фильмы демонстрируются в Америке в маленьких кинотеатрах.

Америка — молодая страна, где все должно хорошо кончаться. За этим сюда и едут. Мои родители за тем приехали. Они счастливого финала не дождались, но оставили такую возможность для меня. И что же я делаю? Я возвращаюсь в страну, из которой они бежали.

Когда я впервые приехал на Сицилию и увидел деревню, где жили мои мать и отец, я обрел рай. Грейс думала, что она нашла свой рай в Догвиле. Когда же я вернулся домой и рассказал об этом матери, она ответила: «Да-да, это был рай. Но мы ели по ломтю хлеба с луком за целый день».

Так оно было. И они приехали в Америку — страну, которой было сто с небольшим лет, — в поисках счастья. Счастье записано в нашей Конституции. Это значит: шевелись, покупай дом, машину. Я всего этого добился, у меня есть дом, жена, «Мерседес», но я никогда не был счастлив.

Сегодня для меня счастье — работать с режиссером и хорошо выполнить свою задачу.

Пол Беттани: «Тома я не люблю»

С Ларсом работать трудно. Трудно работать с человеком, у которого на руках все козыри, а ты только подыгрываешь. Спрашиваешь: «Скажи, чего мы добиваемся?» — но это глас вопиющего в пустыне, никакого тебе, черт подери, ответа. По-моему, это результат его попытки не слишком озадачиваться проектом до нашего появления, не строить необоснованных планов. Но поначалу я чувствовал себя не в своей тарелке.

С Ларсом невозможно держать характер, потому что во время съемок он может подойти и попросить сделать нечто невообразимое, и ты это делаешь.

Выучиваешь текст, не имея ни малейшего понятия что к чему, просто сидишь на кровати, уставясь на кого-то, и тебе смотрят в глаза, а потом вдруг начинаешь говорить и вся сцена — уф — обретает ритм сама собой, независимо ни от меня, ни от Николь, ни от Ларса.

Я не имел никакого представления о том, что у нас в итоге получится! Я прочел сценарий, он во мне никак не отозвался. Обычно я читаю сценарий, стараясь не уделять особого внимания собственной роли. Стараюсь сохранять объективность. Тут я был совершенно сбит с толку. Прочел еще раз, уже присматриваясь к роли Тома, и опять-таки ничегошенько во мне не отозвалось. Как правило, в таких случаях я говорю: «Спасибо, нет». Вместо этого я позвонил Скарсгору и спросил: «Стеллан, это все про что?» Он ответил: «Не знаю, и тебе знать не надо». «Почему?» — «Потому что это будет замечательный опыт. Он научит тебя перестать играть».

Мне было непонятно, кто же такой Том. Ага! Том — это Ларс! Грейс и Том — это две ипостаси Ларса. Но мне интересно было сыграть и любовь Тома и Грейс. Мне кажется, в тот момент, когда Грейс обвиняет его в том, что он задумал взять ее силой, в нем что-то меняется: ему невыносима эта мысль, потому что он себя идеализировал, считал героем, который своим пером спасает человечество.

Честно говоря, Тома я не люблю. То он кажется мне долбаным идиотом, то беспросветно наивным милягой. Но кое-что в нем мне понятно: всепоглощающее стремление поступать правильно или, по крайней мере, так, чтобы другие считали, что ты поступаешь правильно. Вроде бы пытаешься все делать с теплотой и по-доброму, а то и дело прокалываешься. Мне понятны такого рода проколы, но мне кажется, Том искренне желает быть добрым и порядочным.

Я принялся выстраивать в голове образ Тома. В первой сцене я положил в карман блокнот, и потом всегда, когда был в пальто, блокнот торчал у меня из

кармана. Я ни разу ничего в этот блокнот не записывал, потому что Том ведь ничего не написал. Ничего. Писать он боится.

Теперь, когда мои эпизоды почти целиком сняты, мне хотелось бы переснять материал первых двух недель. Потому что сначала я не понимал, что надо делать, а теперь чувствую себя уверенней. Тогда же я пребывал в смятении, и площадка была для меня каторгой. Но постепенно я привык. Если выпустить Николь с цепью на шее в нормальном кино, это покажется бредом. А тут проходит.

Ларс никогда не бывает удовлетворен, но радуется, когда ему удается обнаружить грамм истины в куче дублей. Не испытывают удовлетворения и актеры, которым не предоставляется возможность сыграть целиком роль, весь фильм — только урывками. Это, с одной стороны, раскрепощает, а с другой — не дает насладиться игрой. Ты в большей, чем хочешь, степени превращаешься в инструмент — инструмент в чужих руках.

С Ларсом ты жестко ограничен. Ты лишен возможности продемонстрировать полноценную игру и понимать, что делаешь, в течение минимум сорока пяти минут. Ты вынужден забыть о себе. Он как будто снимает некую дикую природную жизнь. Он видит, когда получается правдиво. И в этом нет никакой мистики. Тут все логично. Направляй камеру на объект, снимай, покуда он не устанет, не соскучится и не задергается, — вот это и есть момент истины.

Он диктует: «Сделай так, сделай эдак», и у тебя просто нет времени поразмыслить. Ты выполняешь приказы. Делаешь то, с чем, возможно, не согласен, что кажется тебе чепухой и вздором, а где-то через полчаса... может возникнуть десятисекундный кусок, который, возможно, ему понравится.

Стеллан сказал: «С ним стоит работать, потому что он замечательно управляется с актерами». «Стеллан, да ведь он со мной почти не разговаривает!» «Да, — отвечает Стеллан, — знаю. Он ужасно ведет себя по отношению к актерам». «Но ты только что сказал обратное!» — «Да, я солгал, потому что мне хотелось, чтобы ты снимался».

И я страшно рад, что он солгал мне, потому что Ларс замечательно управляется с актерами.

Да, я чувствовал себя не в своей тарелке, я терялся, в начале съемок я вообще не понимал, что я тут делаю. А теперь я понимаю, что Ларс — обыкновенный гений. Очень яркая личность.

Я взялся за эту работу, чтобы меня научили не играть. Похоже, мне удалось сделать несколько шагов к достижению этой цели, и может, придет день, когда я смогу не играть. Стать актером, который не лицедействует.

Лорен Бэколл: «Ларс знает, что делает»

Знаете, какая странность? У меня нет роли. Когда меня пригласили, я была крайне польщена, потому что это Ларс фон Триер, чьи работы я обожаю. И я подумала: «Это будет увлекательно». Только поэтому я и приняла предложение.

Мне нравится играть в ансамбле, особенно с хорошими актерами, но тут не идет речь о совместной работе. Каждому из нас отведено маленькое жизненное пространство, в котором мы и обитаем. Мы почти не встречаемся на площадке, не обмениваемся репликами. Моя героиня, к сожалению, вообще ничего не делает в кадре. Полтора месяца я только чистила и подметала свою лавку.

Мне не приходилось делать ничего подобного прежде. Работая с Ларсом, никогда не знаешь, в какой момент тебя начинают снимать. Все это мне нравится, но и нервирует, потому что хочется большего. Не знаю, что из этого получится, но Ларс-то знает, что делает. Он выбирает из твоих действий по крупицам, а ты даже не знаешь, что именно ему приглянулось. Кино — это ведь режиссерское искусство. Режиссер может паршивую игру превратить в блистательную и наоборот.

Николь Кидман:
«Цепь, ошейник, колокольчик...»

Грейс — молодая женщина, которая видела, как люди творят чудовищные вещи, как хладнокровно убивают. Ее отец гангстер. Она выросла в мире с извращенной моралью. Она борется. Отчаянно хочет быть праведницей. Более всего меня трогает ее стремление прощать, несмотря ни на что, потому что она изо всех сил старается верить в человеческую доброту.

Думаю, ее нельзя назвать наивной простушкой. Но она исполнена надежд, веры в людей. Как-то Ларс сказал мне интересную вещь: «Все эти люди — это частицы ее самой». То есть каждый житель городка — одна из ее ипостасей. Том, отец, все прочие... Это делает ее фигуру гораздо объемнее, чем кажется с первого взгляда.

В конце она говорит, что люди должны нести ответственность за свои поступки. Примерно то же самое говорит ее отец. И потом она так жестко, так сурово обходится со всеми. По-моему, это не месть с ее стороны, ей просто кажется, что без этих людей городок будет лучше.

Думаю, Стэнли Кубрик был совершенно прав, отказываясь объяснять, о чем его картины. И это особенно мудро, когда речь идет о таком фильме, как «Догвиль», рассказывающем о чем-то очень глубоком. Он так много значит для меня и, насколько я знаю, для Ларса. Его можно по-разному трактовать, и мое ви́дение может сильно отличаться от того, как понимают картину другие. Это и хорошо. Кого-то «Догвиль» рассердит, кого-то огорчит. Так всегда происходит с фильмами Ларса, и это очень важно.

Цепь, ошейник, колокольчик... Да, все это доставляло мне массу неприятных ощущений. За полтора месяца я пережила множество эмоций. Но это неизбежно. Работая на площадке, я не вижу перед собой некоей дальней цели. Я отдаюсь на волю режиссера. Не понимаю актеров, которые чувствуют себя иначе, когда работа требует от них полной душевной отдачи, абсолютной концентрации, страсти и преданности. В такие моменты мне трудно объяснять, что я делаю. Так было и на сей раз. Когда я готовилась к тому, чтобы надеть цепь и ошейник, мне хотелось лечь на кровать прямо на площадке — я провела на ней много часов — и чтобы Ларс подошел и погладил меня по руке. Я была, как в летаргическом сне, и в то же время эмоционально вздернута. Мне было не по себе. Я ненавидела этот эпизод. Ненавидела себя за то, что ввязалась в эту затею. Ошейник! Уф. Цепь почему-то меньше мне докучала. Но колокольчик и все, что с ним связано...

По-моему, финал фильма — один из величайших финалов в истории кино. Его сочинил Ларс.

Человеческие тропы пересекаются не по воле случая, а закономерно. Мне, я думаю, судьбой предназначено работать с Ларсом, причем именно в этот период моей жизни. Вряд ли наше сотрудничество удалось бы несколько лет назад.

Я наслушалась множества историй о Ларсе и была напугана ими, придя на площадку в первый раз. Мне уже давно хотелось поработать с ним, но, слыша все эти страшные истории... В первую неделю и вправду было сложно, тяжело, потому что я почти не понимала, чего он от меня хочет.

А потом мы пошли погулять, и на прогулке до меня стало доходить, что же от меня требуется. Теперь я очень привязана к нему. Мне нравится его метод. Мы живем все вместе, вместе идем на съемки, честно отрабатываем и возвращаемся на базу опять вместе.

Теперь ведь все ведут очень обособленную жизнь. А Ларс соединяет людей, заставляет их глубже понять друг друга. С радостью поработала бы с ним еще, может быть, на менее масштабном проекте. Было бы чудесно оказаться наедине только с ним и с камерой.

Ларс говорит, что хочет расколдовывать вещи в процессе сотворения фильма. Он не хочет нагнетать никакой таинственности. Он сказал мне: «Я работаю,

имея в виду, что кино может снять любой. Кто угодно может взять в руки камеру и снять фильм». И прекрасно — значит, на свете существует множество интересных историй и множество людей, которые способны их поведать. Только они боятся. Поэтому я рада, что Ларс достаточно смел. Такой же смелый, как Бэз Лурманн и Стэнли Кубрик. Эти люди вносят личный вклад в мировое кино. Взять вещи, сдвинуть их с мест, предуказанных нормой, — опасно и трудно, но так важно. Важно для следующего поколения, которому предстоит погрузиться в эти истории, не ограничивающиеся элементарным замыслом типа: «Давай снимем киношку и ударим всем по мозгам! Герой выигрывает и жизнь продолжается...» Это так скучно и так неправильно!

Ларс теперь мировая знаменитость. У него есть свои противники и свои почитатели. Это искусство. Слава Богу, что он делает кино, и, надеюсь, продолжит это занятие до конца своих дней. Есть люди, которых не хочется впускать в свою жизнь. Ларс другой. Со всеми своими неврозами и проблемами, он очень мудр, у него ясный, очень здоровый взгляд на мир.

Удо Кир:
«Чем меньше — тем лучше»

Ларс — это окно в мир. Это видно по его глазам, по его невероятной сосредоточенности. Теперь я живу в Америке, в этой искусственной стране, и приезд на съемки, к Ларсу, для меня равнозначен возвращению домой, в то место, где все настоящее, реальное. Поначалу, ознакомившись со списком актеров, я был озадачен. А потом понял, как точно этот подбор отвечает замыслу фильма. Он был бы не столь интересен без Николь Кидман, Лорен Бэколл, Бена Газзары и Джеймса Каана. И все вместе они создали единое целое, а кроме того, они работали из уважения к Ларсу. Иначе мы не имели бы такой жемчужины, как Лорен Бэколл, хотя ей просто совсем нечего играть.

Качество, которого добивается Ларс от актера, — абсолютная правда, а актерская правда заключается в том, чтобы не играть! Это не Ли Страсберг, не Станиславский: «Найди свое внутреннее «я». Ларс хочет, чтобы его удивили, хочет увидеть правду в глазах актера. И когда актер *играет*, этой правды нет, а значит, это не то, что нужно Ларсу. Так что это был для нас хороший мастер-класс. В некоторых местах, где у актеров есть ударные реплики (как у меня, например: «Сожгите дома и убейте их всех!»), мы явно играем. Но гораздо больший эффект возникает, когда мы этого не делаем. Если играешь убийцу, тебе не надо делать вид, будто ты в самом деле убиваешь. Гораздо страшнее будешь выглядеть, если шепчешь. Чем меньше — тем лучше. И тот, кто не верит Ларсу, противится ему и его указаниям, борется с самим собой. Боится открыться ему из трусости.

Я доверился Ларсу с первого мгновения, а я мало кому доверяюсь. Я ревную его к актерам, которые приближаются к нему на слишком короткую дистанцию. Это нормально, потому что я был первым и почему вдруг должен делить его с другими! Конечно, не очень весело переходить от главной роли в «Медее» к роли безымянного гангстера почти без слов. Но такова жизнь. И Ларс лишний раз показал это, когда разбудил меня рано утром и сказал: «Я уезжаю. До свидания». Я думал, он едет на студию. Но он продолжил: «Я еду домой». Я не стал задавать вопросы. Я понял, что-то случилось, и мне незачем знать, что именно, потому что я не смогу помочь. Но если бы он спросил: «Удо, ты меня не подвезешь?» — я бы ответил: «Конечно, с радостью».

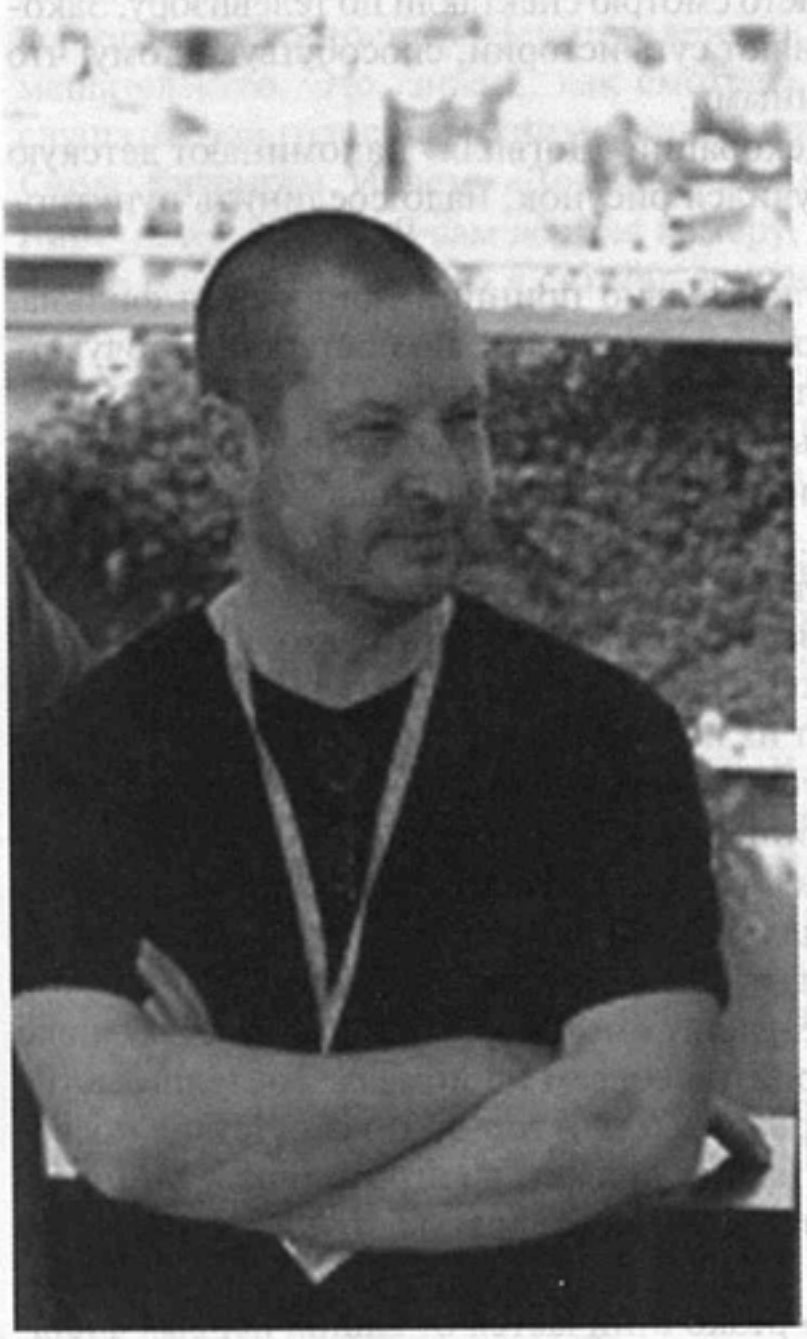
Могу себе представить, как он устал. Проделать такое за несколько недель, с таким напряжением сил. Теперь ему нужно побыть наедине с собой и своей семьей. Он страдает, и я тоже страдаю без него. Я не пытаюсь анализировать его характер, я просто хочу быть ему добрым другом и ревную, видя, что друзей у него становится все больше.

Перевод с английского Нины Цыркун

ЛАРС ФОН ТРИЕР

Сюрпризы равновесия

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРЖ КАГАНСКИ



Ларс фон Триер

Серж Каганski. Как начинался этот проект: с придумывания истории, сюжета или — с режиссерской концепции?

Ларс фон Триер. Историю спровоцировал зонг «Пиратка Дженни» из «Трехгрошовой оперы» Брехта. Я заинтересовался темой мести — неожиданной для меня. Другой искрой, побудившей написать такой сценарий, стала реакция американской критики на «Танцующую в темноте», и сводилась она в основном к следующему вопросу: «Как вы можете делать фильм о стране, где никогда не бывали?» Тогда я сказал себе: «Ну, я еще покажу, как это так!» (*Смеется.*) Отправляясь на рыбалку, я думал о фильме, и мне представлялся американский городок, увиденный с высокой точки в виде плана, чертежа. И поверил, что смогу это сделать.

Серж Каганski. Аргументы американской критики кажутся довольно странными. Голливуд производит множество фильмов о тех местах, в которых не бывали режиссеры, — будь то Европа, страны третьего мира или планета Марс. Ведь игровой фильм — это некое видение, воображаемое пространство.

Ларс фон Триер. Само собой. Если бы надо было полететь на Луну, чтобы снять там фильм, немногие американцы на это решились бы! А по Америке путешествовали столько людей! Но у меня есть преимущество: я там не бывал — значит, мое видение американских сюжетов неизбежно смещено. И мои «американские» фильмы являются зеркалом полученной об этой стране информации — ведь 90 процентов того, что я смотрю по телевидению, связано с Америкой. Мне пришлось о многом «поразмышлять». И потом, Америка — это состояние ума, это некий миф, который принадлежит всем, а не только американцам.

Серж Каганski. Решение, определившее выбор замкнутой театральной декорации, пришло сразу?

Ларс фон Триер. Все это от Брехта. Я совсем не специалист по его творчеству, но у меня есть точное ощущение той брехтовской атмосферы, которой фильм должен был соответствовать. В 70-е годы я увидел по телевизору спектакль по пьесе Брехта, поставленный Королевским Шекспировским театром, который поразил меня своей условностью, минималистским оформлением. И оставил в моей памяти неизгладимый след. Когда на сцене шел снег, актеры бросали снежинки из ваты — это было потрясающе. Когда же вы снимаете кино, цель которого — достижение собственно кинематографического эффекта, то таким приемом пренебрегаете. Однако образы, принадлежащие воображению, зачастую прекраснее тех, что можно увидеть в реальности. Кроме того, мы упускаем воз-

можность детского удовольствия, которое связано с игрой. Когда ребенок играет, он придерживается неких правил и говорит: «Там — Австралия, я — шериф, а ты — принцесса». Мне нравятся незыблемая сила подобного договора, его условия, которые устанавливаются до начала игры и которые отсутствуют в тех фильмах, где то, что вы видите на экране, не отличается от того, что вы наблюдаете в жизни. Выбор определенных правил гораздо сильнее побуждает зрителей к игре и пробуждает их воображение.

В кино такая возможность молчаливого договора с публикой не практикуется. Я, например, в театр не хожу, но часто смотрю спектакли по телевизору. Законы театрального пространства проясняют суть историй, способствуют тому, что их темы и сюжеты становятся прозрачными.

Серж Каганski. Минималистские декорации «Догвиля» напоминают детскую игру, в которой, для того чтобы получился рисунок, надо соединить пунктирные линии.

Ларс фон Триер. Да, таков приблизительно принцип построения фильма. В начале съемок я был не в восторге от подобной идеи, но постепенно почувствовал огромное наслаждение от работы в такой декорации.

Серж Каганski. Как к ней отнеслись актеры, продюсеры, техническая группа?

Ларс фон Триер. Люди, с которыми я обычно работаю, знают, что я с приветом, но об этом не распространяются. Технический персонал был уверен, что их усилия не пропадут, что спецэффекты не подомнут, не перекроют декорацию, которую они сделали. А для актеров, я думаю, было приятно находиться на сцене: они знали, что там не будет картонных гор, что воздействие и смысл этого фильма в большой степени зависят от их исполнения.

Серж Каганski. Несмотря на театральную условность, зритель быстро забывает об уникальности режиссерского концепта и погружается в историю.

Ларс фон Триер. Если вы решаетесь на эксперимент, то для этого надо выбрать лишь один аспект, одну составляющую фильма. Здесь это — декорация. Если же вы станете экспериментировать с декорацией, с сюжетом, с актерской техникой, с работой оператора, то результат смотрибельным не будет. Однако один новаторский элемент для восприятия совсем не помеха. Зрители быстро соглашаются с тем, что здесь нет дверей, стен или гор, и это отсутствие позволяет им сосредоточиться на истории, на персонажах, на игре актеров. Минималистские декорации стимулируют другое ви́дение, другую точку зрения, иное отношение к фильму.

Серж Каганski. Эстетика «Догвиля» резко отличается от ваших первых фильмов. Как вы объясняете столь радикальную перемену?

Ларс фон Триер. Можно было бы сказать, что я хотел попробовать новые выразительные средства, предложить другое режиссерское решение. Но не уверен, что мои фильмы так уж разнятся между собой. Сам я вижу в них одну и ту же направляющую. Например, я никогда не пытался скрыть свои приемы, свой режиссерский метод. А персонажи могут казаться более достоверными как раз в искусственной среде.

Серж Каганski. Вы размышляли, снимая «Догвиль», о природе кинорежиссуры, о мизансценах на теоретическом уровне?

Ларс фон Триер. Нет! Я никогда не теоретизирую. Все гораздо проще: я делаю то, что хочу увидеть на экране. И надеюсь, что другие люди почувствуют то же, что я. Огромная разница между мной и другими режиссерами заключается в том, что у меня есть собственное орудие (средство) производства — студия, которая дает мне возможность делать то, что хочу, опробовать новые идеи, рисковать. С другой стороны, постоянное стремление к новому означает, наверное, защитную стенку — форму бегства вперед. Поэтому я решил сделать еще два фильма по такому же методу, что и «Догвиль», а такое решение — свидетельство определенной зрелости. Буду работать более углубленно, хотя мне может осточертеть снимать три фильма подряд — ведь они так похожи!

Серж Каганski. Поскольку вы заговорили о зрелости, то другим отличием ваших последних фильмов является сильнейшая достоверность персонажей.

Ларс фон Триер. Я бы очень хотел, чтобы это свидетельствовало о зрелости! Значит, теперь я делаю то, что все делают, или постарел. В начале карьеры я был

убежден, что мои персонажи — люди ненастоящие, одномерные существа, и делал это абсолютно сознательно.

Серж Каганski. «Догвиль» соответствует тому, что вы сегодня хотите видеть на экране. А теперешний Ларс фон Триер все еще хочет смотреть «Элемент преступления» или «Европу»?

Ларс фон Триер. Когда я о них думаю, мне кажется, что это плохие фильмы. Но недавно я пересмотрел фрагменты «Элемента преступления» и обнаружил, что они интересны. «Элемент преступления» находится так далеко, что, возможно, поэтому я и могу его вынести. Но свои более поздние фильмы я уже выдержать не в состоянии. Некоторые из них меня по-настоящему приводят в замешательство. Это, знаете, как смотреть свои очень старые фотографии или слушать свой голос на магнитофонной пленке.

Серж Каганski. Почему «Догвиль» вы снимали камерой с плеча?

Ларс фон Триер. Я сам держал камеру, как и во время работы над «Танцующей в темноте». Если бы я снимал фиксированный план камерой на штативе, то должен был бы долго выстраивать этот план. Однако вкладывать свою энергию в подготовку кадра я совсем не намерен. С камерой на плече я могу отважиться пройтись по площадке, снимать там, где чувствую необходимость или где что-то происходит. Находясь среди актеров, я могу дотронуться до них — ощущаю настоящую близость. Это почти то же самое, как если бы я был участником их ансамбля. Ведь то, что я снимаю, — результат моих инстинктивных побуждений, желаний. Ненавижу промежуточное состояние, когда надо принимать решение, снимать ли крупный план, выбрать ли тревеллинг, или потерять час на подготовку плана. Мне надо погрузиться в фильм, даже если придется потерять над ним контроль или не добиться совершенного кадра. Кадрирование меня не интересует, важно лишь поймать то, что происходит. Кроме того, известно, зачем нужна камера на плече, чего она добивается или могла бы добиться.

Серж Каганski. Вы работали с актерами в театральных условиях, позволяя им произносить текст в долгих планах, или же съемки были фрагментарными, как обычно?

Ларс фон Триер. Я впервые снимал в хронологическом порядке. Перед съемками мы собирались с актерами для обсуждения их персонажей; потом, уже на площадке, репетиций не было. Но мы множество раз переделывали одну и ту же сцену, чтобы ее отшлифовать, за исключением тех случаев, когда я не выключал камеру между двумя дублями.

Серж Каганski. Сценарий «Догвиля» изумительно написан. Это результат ваших необычайных литературных усилий?

Ларс фон Триер. Я потратил время на обдумывание структуры, но историю написал дней за десять. Закадровый текст рассказчика позволил выразить мой склад мышления, мою иронию. Этот голос придал всей истории подвижность, текучесть. Что же до влияний, то меня всегда вдохновлял «Барри Линдон» Кубрика. Можно вспомнить еще пьесу «Наш городок»[1], или книжки для детей, действие которых происходит в идеальном месте, или видеоигры — особенно те кадры, которые сняты с верхней точки, или город, похожий на карту.

Серж Каганski. «Догвиль» — это притча, в которой представление о человечестве, о природе человека отличается от детских книжек. Откуда у вас такой пессимистический взгляд?

Ларс фон Триер. Каждый, кто видел любой из моих фильмов, знает, что все закончится плохо! Таким я вижу мир. Но «Догвиль» — фильм не такой уж негативистский. В нем показано, что нет ни плохих людей, ни хороших, зато обстоятельства могут обнажать в них самое худшее. Единственное, что можно сделать для улучшения мира, — это изменить обстоятельства.

Серж Каганski. Однако случается, что люди ведут себя достойно и в чрезвычайных обстоятельствах. А в вашем фильме никто не спасается.

Ларс фон Триер. Ну да, а чего вы хотите? Прошу прощения. Ведь это притча, как вы сказали, выражающая мое восприятие мира. Вглядитесь в этот мир, по-

[1] Пьеса Торнтона Уайлдера. — *Прим. переводчика.*

смотрите, как он обращается с чужаками. Можно сказать, что это морализаторский фильм, а это, наверное, для меня нечто новое.

Серж Каганski. В трех ваших последних фильмах главная героиня — женщина-жертва.

Ларс фон Триер. Потому что это очень сильный персонаж. Предвижу, что феминистки, как обычно, будут вопить. А я горжусь этим фильмом — политически он сделан точно. Извините за нескромность.

Les Inrockuptibles, 2003, 14—20 mai, № 389

Перевод с французского Зары Абдуллаевой

ЛАРС ФОН ТРИЕР

Николь и я

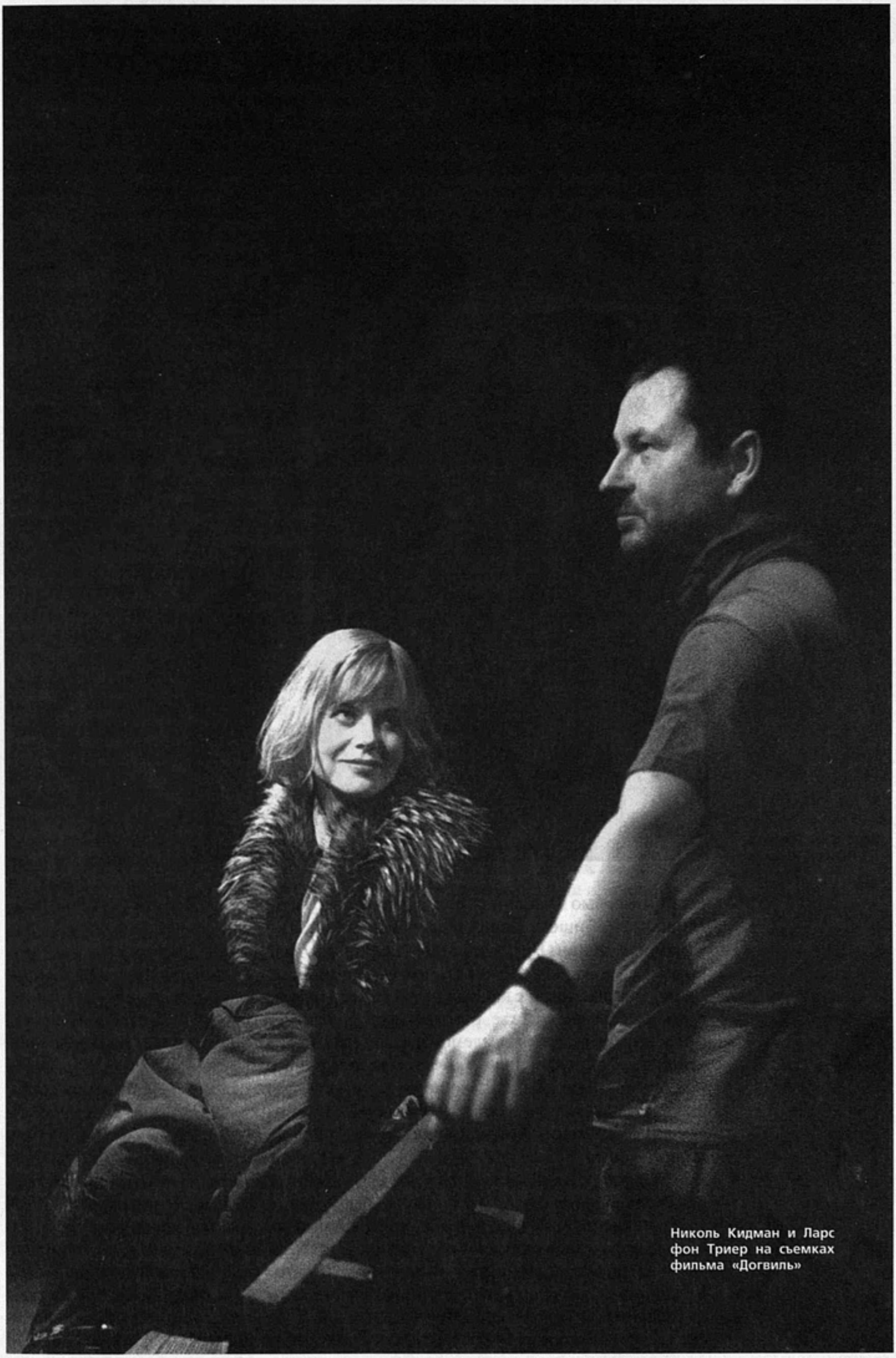
Сначала не я связался с Николь Кидман, а она выразила желание со мной поработать. Но я не видел ни одного фильма с ее участием. Потом посмотрел «Широко закрытые глаза» Стэнли Кубрика и понял, что она фантастическая актриса, гораздо интереснее Тома Круза, особенно в сцене, где курит сигарету с наркотиком, — тут она просто восхитительна. Блестящая актриса и, потому прежде всего, что работяга, очень дисциплинированна. К тому же она храбрая, отважная и прельщается трудными фильмами... Она мне абсолютно доверяла, а это самое главное в отношениях актера с режиссером, и для меня – после Бьёрк – неожиданность.

У нас с Кидман были споры, разногласия, но все это только шло на пользу фильму, и никогда не объяснялось посторонними мотивами. Николь Кидман позволила мне сделать множество ошибок, а это очень важно, потому что именно они обеспечивают движение вперед. Я требую ошибок и от актеров, но они ими никогда не гордятся. А Кидман прекрасно понимала: ошибки мне нужны, для того чтобы фильм зажил, стал достоверным. Она постоянно требовала сверхурочной работы, пробовала играть ту или иную сцену по-разному... Такое отношение по-настоящему вдохновляет режиссера. Единственная проблема, связанная с общением на площадке, касалась не Кидман, а того обстоятельства, что я должен был руководить труппой великих актеров, заточенных в одном месте в течение шести съемочных недель[1]. Я был вроде того парня, который организовал праздник и старается, чтобы каждый из приглашенных получал удовольствие, а не чувствовал себя покинутым.

Les Inrockuptibles, 2003, 14—20 mai, № 389

Перевод с французского Зары Абдуллаевой

[1] Монтаж фильма длился девять месяцев. — *Прим. переводчика.*

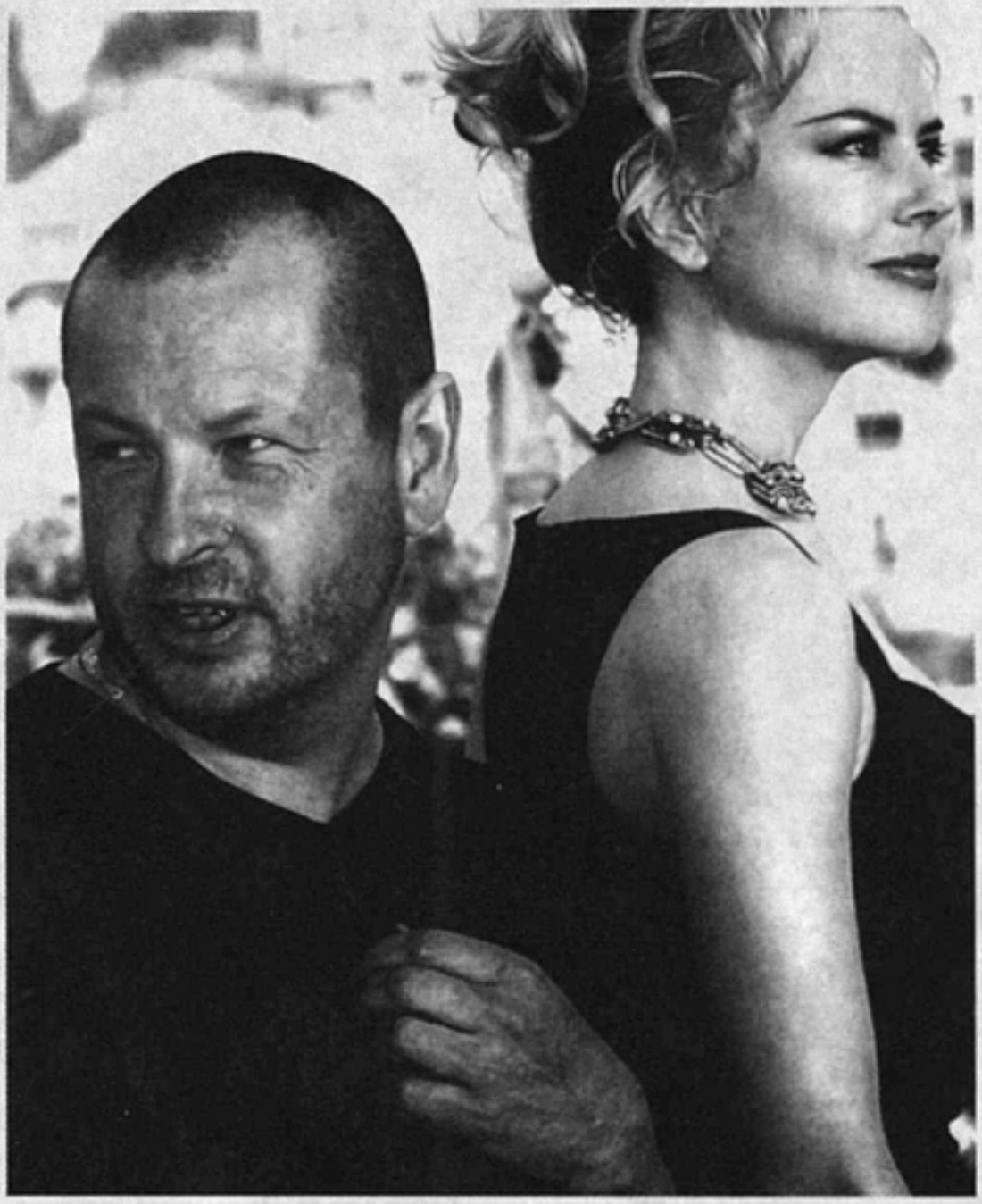


Николь Кидман и Ларс фон Триер на съемках фильма «Догвиль»

НИКОЛЬ КИДМАН:

«Я дала ему полную свободу»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ МИШЕЛЬ РЕБИШОН



Ларс фон Триер и Николь Кидман

Мишель Ребишон. К какому времени относится ваша встреча с Ларсом фон Триером?

Николь Кидман. Это длинная история. Несколько лет назад я посмотрела «Рассекая волны», фильм меня потряс. Просто сбил с ног. Я обожаю эту историю абсолютной любви и жертвенности. Мне нравится, что героиня — женщина, которая сама себя уничтожает своей любовью. Мне кажется, Эмили Уотсон блестяще ее сыграла. Тогда в своих интервью я часто повторяла, что хотела бы работать с Ларсом фон Триером.

Мишель Ребишон. Не проще ли было написать ему?

Николь Кидман. Нет, я слишком застенчива для этого. (*Смеется.*) Но моя хитрость сработала. Он услышал о моем желании, и мы установили контакт... Понимаете, актеры знают, с какими режиссерами они *должны* работать. Они это чувствуют. Я испытала счастье, работая с фон Триером. Я горжусь тем, что стала душой и телом его кино, неотъемлемой частью его мира. Мы намерены снять трилогию.

Мишель Ребишон. Значит, будет продолжение «Догвиля»?

Николь Кидман. Да! Только неизвестно, когда это случится. Могу лишь сообщить название второй серии: «Мандалай».

Мишель Ребишон. Встретившись с фон Триером, готовы ли вы были на любые приключения?

Николь Кидман. Да. Абсолютно. В своей работе, как и в личной жизни, я опираюсь на доверие. Это в моей натуре. Я предпочитаю доверие подозрительности, я предпочитаю сделать выбор, который многим кажется странным, а не сниматься все время в одних и тех же ролях. Делать одно и то же, конечно, проще и удобнее, но это не обогащает ни в личном, ни в профессиональном отношении. Когда мы с фон Триером решили поработать вместе, я имела слабое представление о том, что он намерен мне предложить. Я дала ему полную свободу, на что он сказал: «Мне еще никто не оказывал такого доверия!»

Мишель Ребишон. Какова была ваша реакция, когда вы познакомились с проектом и сценарием «Догвиля»?

Николь Кидман. Меня многое удивило, как в содержании, так и в форме, которую Ларс хотел придать фильму, ибо речь шла не только о том, чтобы рассказать страшную историю мести. Актеры должны передвигаться по расчерченному на темном фоне плану дома и главной улицы города! Как мне повторял Стеллан Скарсгор: «Чтобы хорошо работать с Ларсом, надо всецело подчиниться его замыслу, отказаться от влияния своего ближайшего окружения, целиком отдаться этому приключению». Что я и сделала, понимая, что «Догвиль» будет не только потрясающим опытом для меня как актрисы, но и возможностью способствовать (а я это быстро почувствовала) созданию настоящего произведения искусства, даже если зрители будут сбиты с толку или не сумеют оценить его значение и оригинальность.

Мишель Ребишон. Не мешало ли вам то, что вы оказались в огромной студии без декорации?

Николь Кидман. Мешало. К декорации привыкаешь, подчас за нею просто прячешься... Тут же ничего нет, и ты чувствуешь себя обнаженной, приходится искать в своей героине правду и искренность в чистом виде, в абсолютном выражении — именно для того, чтобы заполнить пустое пространство. Этот фильм является настоящим экспериментом по части формы. Он находится на пограничной линии между кино и театром, оперой — Ларса вдохновлял пример «Трехгрошовой оперы», хэппенингов 70-х годов. Он хотел показать также нечто, чего до сих пор не было на экране. Вся эта авантюра подстегивала воображение. И еще мне очень понравилось на шесть недель съемок оказаться в маленькой, засыпанной снегом датской деревушке. А поскольку в глуши нечем было заняться, я всю энергию вложила в работу над фильмом. Я люблю сниматься в каком-нибудь отдаленном месте, когда вообще забываешь о повседневных заботах, теряешь привычные точки отсчета и нет ничего, кроме работы. Такое же чувство я испытала в Румынии, где снималась у Энтони Мингеллы в «Золотой горе».

Мишель Ребишон. Как вы определяете характер вашей Грейс?

Николь Кидман. В создании образа героини Ларс во многом отталкивался от моего собственного характера. Еще до написания сценария мы много спорили и много говорили о моем отношении к жизни, к религии, о ценностях, которые я защищаю, и о той потребности, которую испытываю или испытывала: приносить окружающим добро... Ларс говорил, что вдохновился тем, что я собой представляю, чтобы широкими мазками написать образ Грейс. Точно так же было и со всеми исполнителями: фон Триер любит играть на сходстве характеров актера и его героя. Потом он вышивает по этой канве. Должна признать, что поначалу мне это не очень нравилось...

Мишель Ребишон. Почему?

Николь Кидман. Мне казалось, что меня слишком решительно раздевают — психологически, конечно. Это раздражало! Ларс успокаивал: «Все уладится». Этот человек может быть необыкновенно нежным и очень строгим. Во время съемок я часто плакала, но ему удавалось моментально меня успокоить. Напряжение ощущалось, но оно было продуктивным, творческим. Мы, исполнители, — векторы режиссерского воображения. Актер всегда стремится к правде, к точности, к естественности, и для того чтобы этого добиться, приходится пройти трудный путь. Метод Ларса не имеет ничего общего с бессмысленной манипуляцией артистами или жестокостью, свойственной иным режиссерам. Он ставит настоящие художественные задачи.

Мишель Ребишон. Помогало ли вам то, что фон Триер сам стоит за камерой?

Николь Кидман. Естественно. Я ощущала силу его взгляда, магнетизм его присутствия, мощь его дыхания за камерой. Редко бывает, чтобы артист так полно чувствовал присутствие режиссера. Это придает силы и мотивирует поступки. В некоторых сценах Ларс, снимая, держал меня за руку, словно желая передать мне свою энергию. На съемках «Догвиля» был сделан документальный фильм о том, как мы работали, в нем все это видно.

Мишель Ребишон. Правда ли, что фон Триер не любит, когда его актеры знают свои реплики наизусть?

Николь Кидман. Да, это его нервирует. (*Смеется.*) И чтобы его не нервировать, мы читали сцену, которую предстояло играть, перед самой хлопушкой и потом, во время съемки, всецело отдавались импровизации. На «Догвиле» я ощутила себя диким ребенком, и это очень приятное чувство...

Мишель Ребишон. Ларс фон Триер говорит, что написал эту роль для вас, ибо до сих пор вы играли в основном холодных женщин...

Николь Кидман. Раньше действительно так и было! После моего развода (с Томом Крузом, разумеется), я стала отдавать предпочтение ролям сильных героинь, которые сами решают свою судьбу. Вероятно, потому, что будучи разведенной женщиной и матерью двоих детей, я пересмотрела свое отношение к миру. И в самом деле, до этого я не знала, кто я. Профессия стала смыслом моей жизни.

Мишель Ребишон. Вы говорите очень важные вещи...

Николь Кидман. Поймите меня правильно. Когда я говорю «смысл жизни», я имею в виду, что некоторые роли, в частности, те, что я сыграла недавно, я получила в самый нужный момент — на переломе судьбы. Они помогли мне... повзрослеть, многое понять, они определили мое развитие как актрисы и женщины, что было совершенно невозможным, когда я снималась в коммерческих фильмах.

Мишель Ребишон. Вы часто говорите, что ищете характер своих героинь через голос...

Николь Кидман. Да, я пользуюсь этим часто. Кстати, Грейс говорит очень нежным голосом, хотя внутри у нее все так и кипит... Вместе с Ларсом мы сначала постарались разобраться в ее прошлом. Я не хочу раскрывать тайну Грейс, но она выросла в очень суровой обстановке. Мне представляется, что в детстве она видела насилие, которое не могло не наложить отпечаток на ее характер. Чтобы залечить раны, Грейс испытывает непреодолимое желание делать добро.

Мишель Ребишон. Можно ли рассматривать эту роль как метафору в контексте творчества актрисы, которая ищет любовь зрителя?

Николь Кидман. А почему бы и нет? В той мере, в какой актриса, как и моя Грейс, отдает все (ничего не получая взамен!). К тому же наша профессия несет в себе опасность, похожую на ту, что заключена в образе и предназначении героини «Догвиля»: являть собой дар божий для окружающих. Но Ларс стремился в первую очередь говорить о коррупции и мести. Власть коррумпирует людей. Фильм можно прочесть и как рассказ о сверхдержаве, например США, которые, используя свою мощь, намерены подчинить себе весь мир... В нынешней обстановке это не может не вызвать споры! «Догвиль», по мысли Ларса, — это начало откровенно политической трилогии об Америке. Не случайно действие происходит в разгар Депрессии после кризиса 1929 года. Искусство может быть политическим, и я горжусь участием в таком важном проекте. Мне нравится оказывать поддержку мудрым и проницательным режиссерам. Сейчас, когда мой статус это позволяет, я вижу в таких работах и привилегию, и долг актрисы.

Мишель Ребишон. Вы верите, что фильмы могут изменить мир?

Николь Кидман. Может быть, все же лучше сказать — людей! Некоторые фильмы оказывают прямое воздействие на нашу жизнь. Сначала это не осознаешь, но потом, спустя несколько лет... Когда я была подростком, на меня огромное влияние оказали фильмы Бунюэля. Точно так же в молодости я была потрясена картинами Кубрика, и горжусь, что снималась у него в «Широко закрытых глазах». Большое впечатление на меня произвело «Последнее танго в Париже» Бертолуччи. Да разве кто-нибудь мог устоять перед его воздействием?.. (*Смеется.*) Меня потрясли фильмы Кесьлёвского. Во время подготовки к «Догвилю» Ларс заставил меня посмотреть все картины Карла Дрейера — это его любимый режиссер. Вообще, теперь я тщательно выбираю фильмы, в которых мне предлагают сниматься.

Мишель Ребишон. По каким критериям вы их выбираете?

Николь Кидман. Первое — встреча с режиссером. Второе — сценарий и роль. И третье — актерский ансамбль. Я все чаще доверяюсь своему инстинкту, хотя подчас это мешает. Я люблю режиссеров, у которых свой взгляд на мир. Глубокий и оригинальный. Чтобы принять участие в их авантюре, я готова пойти на финансовые жертвы и всячески помогать им — по крайней мере, на то короткое время, которым я располагаю (*смеется*), — чтобы они могли донести свой проект до зрителя. Я убеждена, что такие режиссеры, как, например, Джейн Кэм-

пион, Бэз Лурманн, Алехандро Аменабар, Стивен Долдри, Энтони Мингелла, несомненно, раскроются в грядущем десятилетии. Хочу заметить, что голливудское кино меня не увлекает. Именно поэтому я покинула Голливуд и обосновалась в Нью-Йорке: здесь я ближе к Европе. (*Смеется.*) Словом, делая более строгий выбор, снимаясь в таких фильмах, как «Догвиль», следует ожидать, что не встретишь единодушия в оценках.

Мишель Ребишон. Вы опасаетесь отрицательной оценки своих картин у критики и зрителя?

Николь Кидман. Нет. Но я знаю, что многие люди — и критики, и зрители — возненавидят «Догвиль», в то время как другие будут его обожать. В любом случае фильмы Ларса никогда не оставляют равнодушными. Любопытна реакция профессионалов, которые, узнав об участии «Догвиля» в конкурсе Каннского фестиваля, сказали обо мне: «Да она с ума сошла, ей грозит катастрофа. После «Оскара» ее ждет провал!» Меня очень забавляет такая реакция. Мы ведь занимаемся своим делом не только ради денег. Мне доводится много ездить по миру, встречать разных людей, все это оставляет сильные впечатления. Подчас приходится ущипнуть себя, чтобы поверить в то, что со мной происходит. Правда! Вспоминаю слова моей героини Вирджинии Вулф из «Часов» Стивена Долдри. Отправляясь в Лондон, она стоит на перроне и говорит сама себе: «Как могло так случиться, что я веду жизнь, которую отнюдь не хотела вести...» Когда сцена снималась, мне было очень больно произносить эти слова. Они имели для меня особый смысл после развода... Сегодня я понимаю их иначе. Ибо недавние весьма тяжелые события сделали меня сильнее, я чувствую себя счастливой. Удивительно, как одна и та же фраза за короткий промежуток времени может радикально поменять свое внутреннее содержание.

Мишель Ребишон. Говорят, вы не решались сниматься в «Часах», хотя этот фильм принес вам «Оскара».

Николь Кидман. После разрыва с Томом я действительно не хотела сниматься в «Часах», хотя подписала контракт. Моя личная жизнь разлетелась в клочья, мне было грустно, я чувствовала себя плохо, мне не хотелось сниматься вообще. Но мне не удалось разорвать контракт и пришлось всецело погрузиться в роль Вирджинии Вулф, которая помогла мне прийти в себя. Я прочла все книги Вирджинии Вулф, сама сконструировала образ своей героини. Я постоянно искала его. В течение двух часов, пока гримеры колдовали над моим носом, я слушала музыку. А когда этот патрицианский нос был готов, я полностью ощутила себя в своем гримерном кресле Вирджинией Вулф. Мне жаль, что мой график не позволил мне работать ни с Мерил Стрип, одной из самых потрясающих актрис в мире, ни с поразительной Джулианн Мур.

Мишель Ребишон. Любите ли вы процесс погружения в роль?

Николь Кидман. Это составная часть актерской кухни. У каждого свой рецепт. Работая над образом Вирджинии Вулф, я напрягала голос, крутила сигареты, научилась подделывать ее почерк правой рукой, я ведь левша. И, потом, еще был фальшивый нос... Вообще, ее личность потребовала от меня полной отдачи сил. Но я не люблю, когда обращают внимание на актерские приемы. Для фильма «Девушка на день рождения» я училась говорить по-русски, а для «Мулен-Руж» — петь, работать на трапеции. Но это подход чисто внешний. Все актеры одержимы желанием максимально приблизить к себе своего героя, а ведь главное — быть искренним с собой и в своей игре. Я ничего специально не готовила для своей роли в «Догвиле», ибо, как я сказала, Ларс вдохновлялся тем, какая я есть теперь. Тем не менее мне надо было воплотить характер женщины, которая хочет существовать сама по себе, а не быть такой, какой ее видит общество, какой она будет в конце фильма... И тогда я решила отбросить страховочный канат и нырнуть в пустоту...

Studio, 2003, mai

Перевод с французского А. Брагинского

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Добрый человек из Догвиля

Зритель эпического театра говорит: «Я смеюсь над теми, кто плачет, я плачу над теми, кто смеется».

Бертольт Брехт

«Догвиль»

Пролог

Все, кто фильм «Догвиль» еще не видел, уже знают, что «это то ли кино, то ли театр, где что-то нарисовано». А режиссер, скандалист в законе, опять одурачил тех интеллигентов, для кого, как предупреждал Пазолини, цинизм и эстетство — синонимы.

«Дурачество», квипрокво, игровая стихия, определяющие превращения персонажей, составляют конструктивный принцип «Догвиля», снятого в театральной декорации и в жанре параболы.

Итак. Одурачив зрителей, фон Триер их тем самым озадачил и вывел из себя. Одних — «дегуманизированным искусством» (когда героиню с говорящим именем Грейс превратил из «Христа» в «Шварценеггера»). Других — искусной, но «дешевой имитацией позиции бунтаря», а на самом деле «консервативного» режиссера, наводящего тень на плетень своим морализмом или моральным релятивизмом. Третьих восхитил искусством — в просторечии «формой», — но обрек на бессонницу из-за того, что сподобился в постгуманное время сделать столь надменную «поправку к человеку».

Короче, равнодушных нет. Еще короче, многим хорошим людям и умникам «Догвиль» не нравится. А те, кто на свой счет не заблуждается, хотя ведет себя в основном «цивилизованно» (одно из ключевых слов в «Догвиле»), убеждены, что это фильм — исторический. Но не только потому, что «при историческом

подходе к человеку обнаруживается, что человек таит в себе нечто двойственное, незавершенное. Он предстает не в одном, а в нескольких обличьях»[1]. И потому, что фон Триер спровоцировал интерактивность зрителей без всяких компьютерных ухищрений, а прямо на голом полу.

Вызов, брошенный «Догвилем», напоминает эпоху, когда теленок еще бодался с дубом. Или заставляет припомнить реакцию на «Трехгрошовую оперу», которая вдохновила фон Триера на «Догвиль». Не случайно зрители и критики обеих премьер (в 1928 и в 2003 годах) одинаково выражали «восторг, сопровождаемый недоумением, улыбку восхищения, готовую смениться напряженной гримасой»[2].

Интеллектуальная, эмоциональная взволнованность оказалась серьезней дилеммы «нравится «Догвиль» — не нравится» или «смотреть нравится, а так — нет».

Обсуждение картины буквально на всех углах, «когда и так дел по горло, не говоря о ремонте», и с тем же темпераментом, будто какое-то значительное лицо опять замочили в сортире, приобретает гротесковый характер. Значит, фон Триер попал туда, куда нам, зрителям, попадать неохота. Значит, совершил жест социальный, а не сделал «чистое искусство». Хотя нетривиальная форма «Догвиля» имеет столь же действенный посыл, что и его радикальное содержание.

Неужели кино вновь стало важнейшим из искусств, то есть полигоном идейных столкновений? Ведь восприятие «Догвиля» вскрыло, казалось бы, немыслимое размывание границ между элитой и массами, гуманистами и коммунистами, эстетами и неформалами. Такое «демократическое», но тревожное объединение обнажает в сообществе Догвиля, в сюжете «Догвиля» глубинный конфликт и осмысляется фон Триером с разных сторон.

Поставив фильм (в том числе и) о том, что всё есть товар (любовь, творчество, дар), что все пропитано властью «символического обмена» (лишь иногда переходящего в натуральный), требующего все новых жертв и жертвоприношений, поскольку нерыночные отношения отменены, фон Триер проявил храбрость, недозволенную свободу. Поэтому разрушительный цинизм «Догвиля», как и брехтовской «Трехгрошовой оперы» — наглядного примера для сценариста и режиссера фон Триера,— это не только возмездие миру, который «исправить нельзя, зато можно уничтожить»[3]. Но и рефлексия «трикстера» фон Триера о режиссерской партитуре провокации. О том, что профессия режиссера в широком смысле становится главнейшей в нашем мире профессией. Обостряя эту мысль, даже скажу, что «Догвиль» можно считать и «производственным фильмом». Однако.

Обсмеянной корпоративной этике догвильцев, как и любого «дурного коллектива»—«банды» (выражение Брехта), фон Триер противопоставил другую общность, основанную не на корысти или отдаче, отдаривании, а на боли и бескорыстной любви. Но об этом чуть позже.

Часть первая

«Догвиль» — это эпическое кино и эпический театр. Фильм-перформанс и фильм о перформансе. Притча о природе человека и о природе актера, человека играющего. О провокаторах и провокациях. Фильм о возмездии и притча о Возмездии.

Хорошо, что на последнем Каннском фестивале «Догвиль» никаких наград не получил. Хотя репутация тертого модника, раздающего пощечины общественному вкусу и тем самым — тем самым доставляющего интеллектуальному истеблишменту неизъяснимое наслаждение, за ним закрепилась.

Речь, конечно, идет не об американских критиках, проглотивших легковесную наживку фон Триера «вся Америка — Догвиль». А о том, что мы — как в какие-нибудь 70-е, когда выход книжки или кухонные разговоры об «ехать не ехать» составляли смысл повседневной жизни, — оказались задеты «больше-

---

[1] Брехт Бертольт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. М., 1965, т. 5/2, с. 122.
[2] Зингерман Б. Случай «Трехгрошовой оперы». — В его кн.: Очерки истории драмы XX века. М., 1979, с. 223.
[3] Там же, с. 227.

чем-фильмом», посягнувшим на наши ценности и представления о роли художника в обществе.

Хотя еще совсем недавно хорошим тоном в нашем пространстве казалось отношение к кино как к «всего-лишь-кино», а вульгарный пафос социологов по поводу сомнительной идеологии, рассмотренной в каком-нибудь фильме, считался глупостью тех, кто «в кино мало что понимает».

Теперь этот местечковый эстетизм преодолен. Что, с одной стороны, свидетельствует о перемене общественных настроений, а с другой — о том, что восприятие фильма, в котором заключен концептуальный взрыв, а по ходу истории города — в форме сна смешного человека фон Триера — концептуальные ловушки, требует от зрителей специальных — не только социологических или потребительских, то есть в конце концов утешающих — усилий.

Зрителю же эпического кино и эпического театра надо овладеть специфическим искусством наблюдения, которое провоцирует критическую позицию по отношению к изображенным на сцене-экране событиям, действующим лицам, а не вовлекает его в соучастники и не награждает катарсисом. Так завещал Брехт, а фон Триер подхватил. Но. Режиссер «Догвиля» такую «догму» остраняет, помня главное правило эпического представления относительно «неполного перевоплощения» актера в героя. В данном случае «лицемера» фон Триера — в Брехта-драматурга и режиссера.

Глава 1

Весь театр — мир

Властная гармоничная режиссура, мягкое сосредоточенное существование актерского ансамбля, особое освещение, выставляющее всегда в новом свете не только сценическую площадку, но и меняющее ход действия, развитие сюжета, грациозная Николь Кидман, играющая Грейс буквально gracioso, по-детски волшебные мизансцены, смонтированные с язвительным комментарием закадрового — неслыханного тембра — голоса Джона Хёрта, создают в антимире Догвиля, в антиутопии «Догвиль» пространство подозрительной красоты и непростых — хотя вроде бы ясных смыслов.

Отказавшись от родовой прерогативы кино быть великой иллюзией, фон Триер, казалось бы, предложил усомниться и в других, еще более важных, иллюзиях, представленных на обсуждение. И даже оспорил рационалистскую концепцию человека, существующего, покуда он мыслит, но мало что чувствует. Таких людей — на экране, на сцене и в зале — следует потревожить. Но не только потому, что в списке наиболее банальных заблуждений относительно эпического театра сам Брехт приводит такое: «Эпический театр отметает все эмоции. Но ведь нельзя отделять разум от чувства». И отвечает: «Эпический театр не отметает эмоции, а исследует их и не ограничивается их «сотворением»[4].

Мир стал тотальным кино. Это трюизм. Реальность, смонтированная медиа, превратилась в галюциногенное время-пространство. Это тоже трюизм. Для того чтобы вернуть кино реальность, фильм надо погрузить в театральное пространство, а не только поддразнить жанром «фэнтези».

Устаревшему концепту «весь мир — театр» фон Триер — в условиях перевоплощения безусловной реальности в виртуальную — противопоставил сюр-сверхреальную сценическую площадку театра — мира (включающего жизнь, совпавшую с кино). На этой площадке актеры, люди, не только играют по нескольку ролей, но и демонстрируют — в предлагаемых обстоятельствах жизни и сцены — свою от природы изменчивую породу.

Недаром протагонист «Догвиля» Том Эдисон, писатель-наблюдатель-философ и пастырь догвильцев — в отсутствие в городе пастора — не знает, как назвать город, в котором происходит действие его книжки, основанной на «реальных событиях», происшедших в декорациях фильма. Но Догвилем свой вымышленный город называть не желает не только потому, что эта вещь уже написана фон Триером, то есть опасаясь не плагиата, а того, что в таком случае

[4] Брехт Бертольт. Цит.соч., с. 82.

утратится «универсальность» именно его поучительных обобщений и достоверности. Да уж, с «эффектом очуждения», согласно которому всем известные явления, факты, сюжеты изображаются в непривычном свете, фон Триер знаком не понаслышке.

Отменяя кинематографическую иллюзию, режиссер отказывает кинематографу в мифотворчестве простым решением и — неожиданным. Именно поэтому он помещает в безвременье — в город без часов — детей, поименованных Пандорой, Ахиллом etc., а закулисных проституток заставляет называть на сцене Догвиля «менадами».

Остраняя и таким образом обостряя эффект сопереживания, фон Триер возрождает позабытые — в эпоху массового потребления — контакты со зрителем. И подобно тому как догвильцы проходят становление «другой» — пришлой в их сообществе героиней, подобно тому как инфернальная блондинка Грейс — Кидман проходит становление догвильцами, сам фон Триер показывает собственное становление зрителем. И в таком мастер-классе он не ублажает ни героев своих, ни зрителей, подобно тому как писатель и философ Том Эдисон использует и простых людей Догвиля, играющих роли по его нотам, и заблудшую туда Грейс, «дароносицу».

Поскольку все лучшие философы уже объяснили, что «вся реальность сделалась игрой в реальность», реалист и непрофессиональный философ фон Триер предлагает открытый прием: игру на искусственном поле и с соответствующим «полевым» — ролевым поведением. Но его симуляция реальности в условном пространстве становится стимуляцией безыллюзорных, как сама реальность, смыслов фильма. Равно как бытийные отсылки в его притче (в том числе о познании) побуждают к обсуждению актуальной и потому, возможно, преходящей проблематики, связанной с зависимостью человека (эпохи не только Великих депрессий) от ненадежных житейских обстоятельств, от облома на бирже и на рынке ценных бумаг, не исключая и киноры... простите, фестиваля в Канне.

Условное реалистическое кинопространство фон Триера строится на границе вымысла и документальных фотографий (в эпилоге), минует реальность, отчужденную от человека, как говорят умные люди, уже навсегда. И/или превращенную в миф — наподобие правдоподобного мифа фон Триера об Америке,

«Догвиль»

где он не бывал и знание о которой почерпнул из кино, телевидения и театра на ТВ. Но разве для того, чтобы знать, надо увидеть?

Отказавшись от стилизации реальности — времени действия фильма (за исключением костюмов и, конечно, авто), оголив сценическую площадку, на которой действуют абстрактные, прямо как живые, идеи и живые люди — социальные маски — в немыслимой, казалось бы, сопричастности друг другу, фон Триер поставил свой самый язвительный и самый лирический фильм.

Глава 2

«О ненадежности житейских обстоятельств»

Притча о Догвиле — лишь голливудская рамка сюжета (на манер жанра мелодрамы, впаянной в пролеткультовское обозрение поющей и «Танцующей в темноте»). Эту притчу можно легко использовать для попсового остросюжетного поучения, как это сделал Финчер в отличном триллере «Семь», где проиллюстрировал грехи человеческие. Но притча фон Триера рассказана и показана в неаристотелевской поэтике. Которая без полемического контакта с залом обречена на провал, то есть непонимание. Однако социальная позиция зрителя — по законам эпического театра — является безусловно эстетической. Поэтому игровое пространство фон Триера подобно «детским играм», которые «так убедительны потому, что дети, играя, подражают виденному, а не иллюстрируют что-то понятое» (Мейерхольд).

Актеры в «Догвиле» играют так, будто подражают знакомому и вживаются в свои роли. Но «маски» голливудских звезд создают — в этом пространстве и с помощью суперзнаменитых лиц — «эффект очуждения» голливудского — подражательного — иллюзионистского кино.

Для такого «разъединения элементов» датскому режиссеру понадобились: 1) условная декорация, 2) обобщенное время, отмеряемое в его фильме ударами колокола, 3) система мифологических означающих, 4) сверхточность актерского ансамбля.

Так вот. В затерянном (в Скалистых горах) городе надписи на планшете сцены обозначают дома, отсутствие дверей не мешает артистам делать этюды на воображаемую игру с предметом — открывать несуществующий замок, а нам — слышать на фонограмме поворот винта, то есть ключа, а также лай нарисованной мелом собаки по кличке Моисей. Город, где на улице Вязов нет ни деревца, ни кустов крыжовника, которые здесь окучивают, стуча мотыгой об пол, где из невидимых миру ягод делают начинку для вкусных пирогов с корицей. Тут живут пятнадцать сограждан, не считая собаки. А вместо агрессивного монтажа в «Танцующей» теперь мы имеем жесткую пластическую непрерывность и наивную до изощренности режиссуру. Мы видим — сверху, одновременно — прыгающих через скакалку детей, кого-то за глажкой, за книжкой, в работе и просто гуляющих.

Сюда, спасаясь от пуль гангстеров, попадает Грейс, и начинается экспериментальный спектакль фон Триера, а также «поучительная пьеса» Тома Эдисона. Спектакль и пьеса в эпическом «Догвиле» разделены на части и главы, озвучены комментарием рассказчика и барочной музыкой, записанной на аутентичных инструментах. Воздушный поцелуй любимому фильму фон Триера — «Барри Линдону» Кубрика.

Город Догвиль прозрачен насквозь, как, казалось бы, и приемы фон Триера. Этот замкнутый мир, переживающий «скверные времена» (тут так говорят), отзывается почти барочными превращениями каждого, кто осел в этом месте, кто столкнулся здесь с Грейс, которая тоже попалась. Эти превращения — раздвоения — персонажей тянут в «Догвиле» след «Доброго человека из Сезуана», где бедная проститутка Шен Те вынуждена — под давлением обстоятельств и чтобы выжить в собачьем китайском городке — превращаться в жестокого Шуи Та. «Главное, оставайся доброй», — напутствуют ее боги, спустившиеся с облаков в этот город. «Но я не уверена в себе... Как мне быть доброй, когда все так дорого?»

Первоначально пьеса Брехта называлась «Товар Любовь» — но такое назва-

ние могло бы многое рассказать и про жителей Догвиля, которых настигает «несчастье — любовь. Этого достаточно, все погибло. Малейшая слабость — и человека нет. Как освободиться от всех слабостей и прежде всего от самой смертоносной — любви? Она невыносима для человека! Она слишком дорога!» («Добрый человек из Сезуана» или из Догвиля — разницы нет).

Воссоединяя — в симультанном единстве — разноперые составляющие (тембр голоса, текст рассказчика, музыку; ироничные титры и драматическое повествование; реалистическую актерскую технику и фотомонтаж эпилога), фон Триер строит свое эпическое кино по законам вертикального монтажа. И дает — вслед формуле Эйзенштейна — «в *одновременности*... ощущение *раздельности*»[5]. Эпический театр — это монтажное кино.

[5] Эйзенштейн С. Монтаж по «горизонтали» и по «вертикали». — В его кн.: Монтаж. М., 2001, с. 353.

«Догвиль»

Вся власть в изображении Догвиля принадлежит воображению. Ведь «Догвиль» — в том числе — картина о силе-слабости власти над другими — самими собой и обстоятельствами.

Джон Хёрт на своем отчетливом английском рассказывает про один город, а мы видим — другой. (На этом контрасте построено и поведение догвильцев, которые будут защищать свой город, несмотря на то что каждый из них хочет — и об этом прямо говорит, — чтобы их город сгорел и пропал.) На этом эпическом фоне артисты разыграют притчу, а фон Триер покажет противоречащие друг другу черты чересчур пластичных персонажей.

Можно описать доходчивые трактовки картины, ухватившись за все значения имени Грейс, за dog-god, за образ отца этой Грейс, босса мафии, гангстера. Тем более что сыграл его Джеймс Каан — тот самый Санни, сын дона Корлеоне.

Но фон Триер — не автор аллегорий и даже не художник-анималист, хоть и написал сценарий «Догвиля» (пощадил — не «Свинарник», где, кстати, тоже не всуе упоминается Брехт). Фон Триер — просто художник, подаривший одной из своих героинь по имени Вера (перед расправой над Грейс за связь с ее мужем в яблоневом саду) чудесный — остраняющий — текст: «Старые мастера всегда любили отображать на своих полотнах тему урожая. Благоухание, изобилие, не говоря уже о чувственности и даже некоторой эротичности».

В этом городе бездарный неуч Билл задает настоящий философский вопрос: «А может, лучше оставить людей такими, как они есть?» Зато потом, подтянувшись, придумывает инженерное устройство, типа ошейника, для заключенной здесь Грейс.

Догвильцы — в соответствии со своими амплуа и разделением труда — любят свой город-театр-мир странной, но очень знакомой любовью.

Среди жителей города: доктор — скрытый расист с «широкими взглядами» на пребывание в Догвиле чернокожей мамаши с ребенком, конечно же, инвалидкой; слепец, скрывающий свой недуг, о котором все знают; ненавидящие друг друга муж-рабочий и жена-интеллектуалка, назвавшая своих семерых, естественно, детей легендарными античными именами; лавочницы, наживающиеся на бедных соседях, которые никогда не уезжают отсюда (чтобы отовариться подешевле), пренебрегая даже голосованием «из-за введения регистрационного взноса, равного их зарплате за день»; другие неэкзотические персонажи.

В витрине лавки выставлены жутко красивые статуэтки — понятное дело, ровно семь штук. Они, по ремарке Тома Эдисона, «могут сказать о жителях города больше, чем любые слова». Но изысканной Грейс эти фигурки показались «не так ужасны»! А закадровый голос прокомментировал, что совсем недавно, за порогом Догвиля, эти фигурки показались бы Грейс точно «безвкусными»!

Тут надо следить за правилами игры — за конвенциями, установленными в разных сообществах по отношению (в том числе) к «прекрасному-непрекрасному» искусству. Тогда можно уловить сарказм режиссера по поводу того, что прогрессистская любовь к кичу — на самом деле снобистская радость и стереотип мышления тех самых эстетов, кто не желает разделять буржуазный вкус к «красивому». Не случайно буржуазка в чернобурке Грейс, решившая остаться в Догвиле, станет копить деньги, чтобы купить статуэтки, а когда — при изменении обстоятельств — лишится зарплаты, две оставшиеся из них украдет.

Интермедия

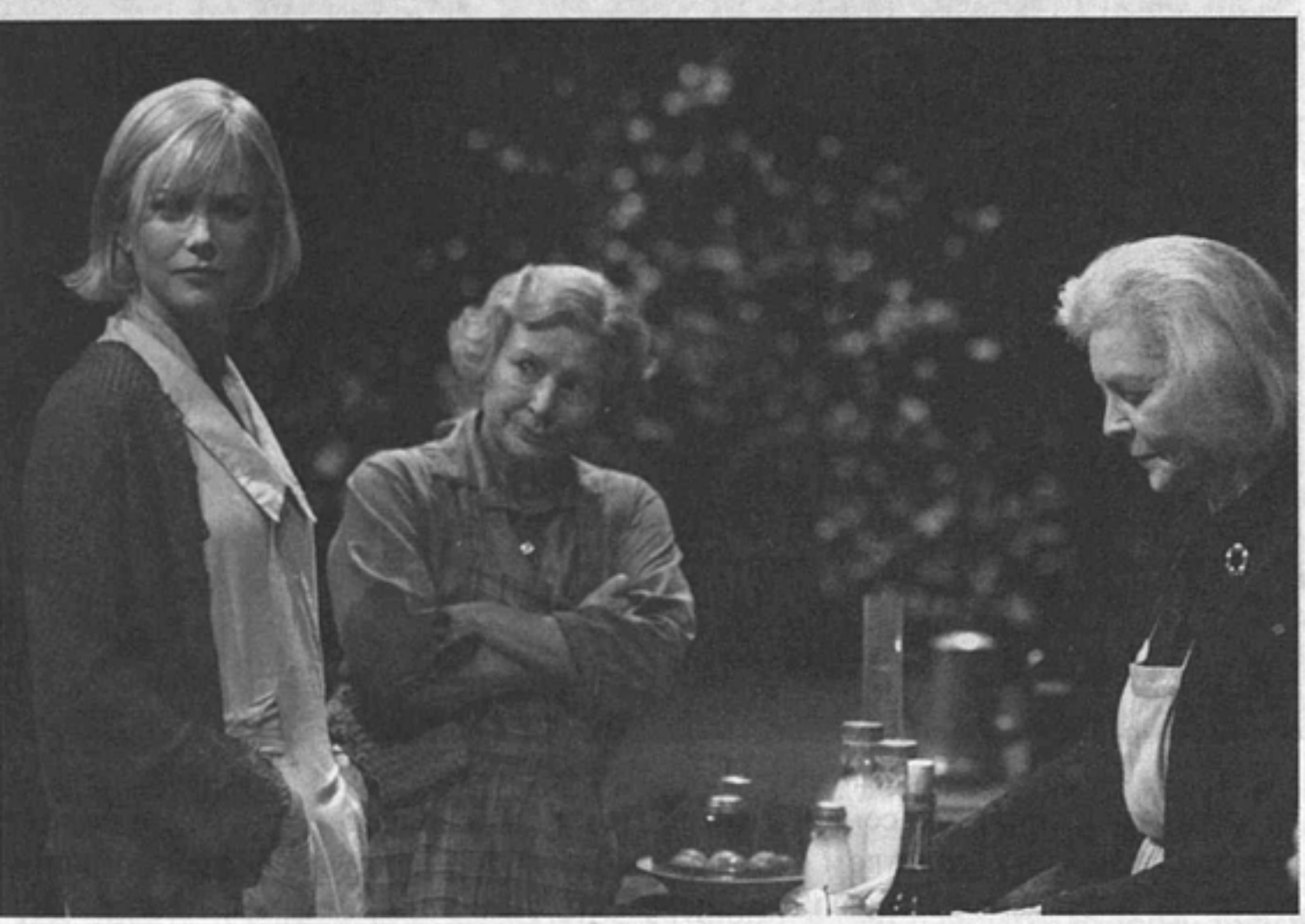
Вспоминаю очень давний разговор с одной переводчицей, которую ее подруга, прогрессивный театральный критик, обвиняла за красную мебель в квартире. Переводчица, унаследовавшая эту мебель, отвечала, что, мол, подожди, оперишься, прославишься, разбогатеешь, станешь покупать хорошую посуду... Так и случилось.

Пройдемся по Догвилю дальше. С Грейс что-то произошло, какая-то перемена «в лучшую сторону», ей даже захотелось коллекционировать ремесленные поделки, слишком дорогие — шикарные для догвильцев. Переход от «вкуса к безвкусице» случился, иронизирует фон Триер, по необъяснимым причинам. А рассказчик называет это «легким изменением дневного света».

Этот искусственный свет, преломляющий путь, поведение персонажей, создает в фильме безмятежный и настораживающий лиризм, который контрастирует с ироническим комментарием рассказчика, а он — в свой черед и одновременно — не только придает его рассказу эпическое измерение, но и обостряет ритм притчи фон Триера.

На игровой площадке Догвиля все участники и наблюдатели. Лицедеи, лицемеры и персонажи. Так у Пиранделло в «Шести персонажах в поисках автора» реальные персонажи приходят из жизни на сцену, где актеры советуют им надеть маски, чтобы быть «реальнее и устойчивее, чем переменчивое естество актеров».

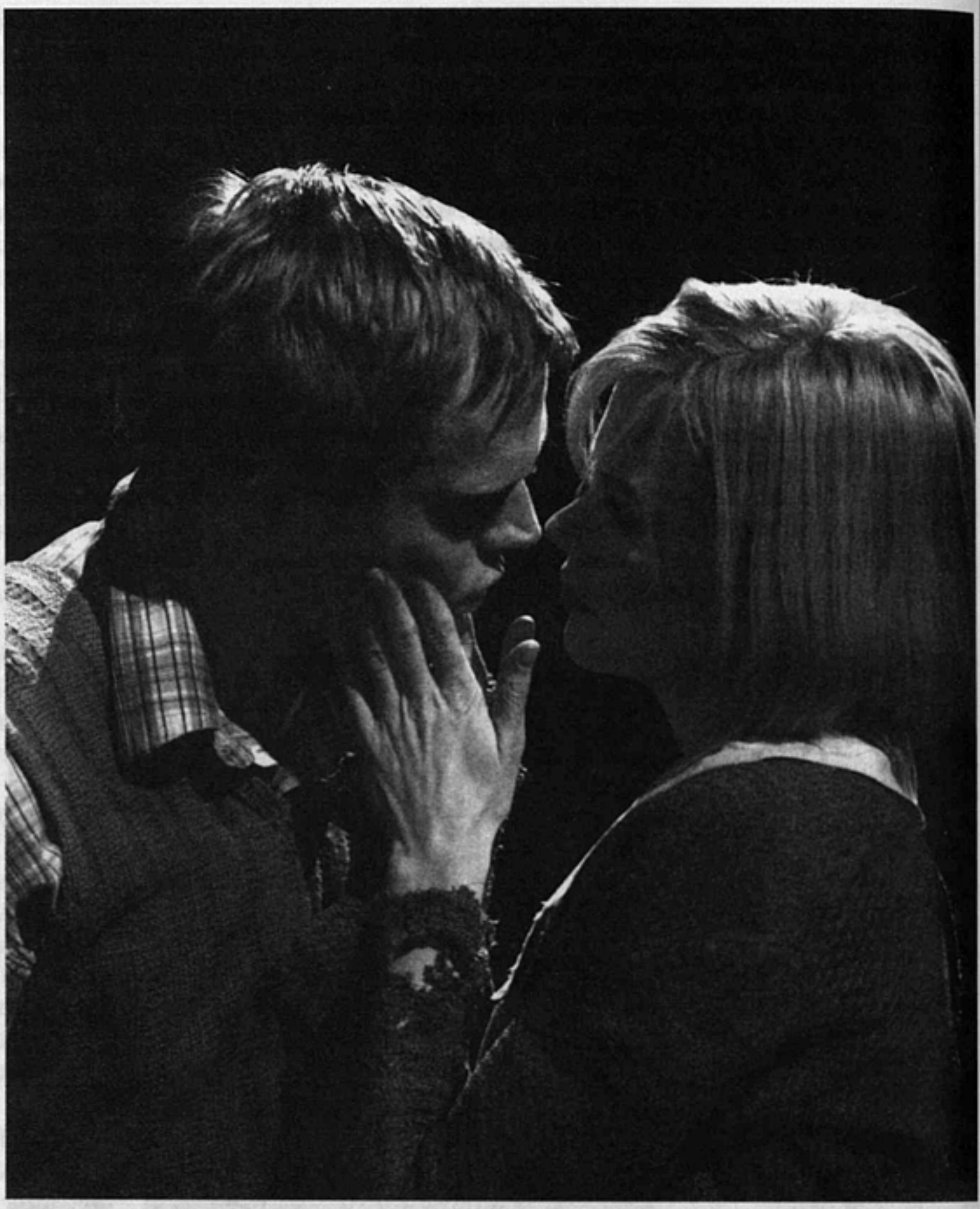
Грейс, которой надо на сцене Догвиля спрятаться от гангстеров, дается две недели на «пробы» — так режиссирует ее пребывание здесь «режиссер» Эдисон. Грейс надо влиться в местную труппу и сыграть свою роль, раздать милостыню (в ее помощи здесь никто не нуждается) за жалованье и самой заплатить за свой страх. Но она, неопытная поначалу актриса, сопротивляется: «Вы говорите так, словно мы играем в какую-то игру». «Так и есть. Это игра. А разве для спасения жизни вы не готовы немного поиграть?» — отвечает ей Том. Которому фон Триер вменяет абсолютно брехтовскую предпосылку актерского очуждения, то есть «отчетливой демонстрации показа».



«Догвиль»

Чтобы спастись, необходимо одурачить, поиграть, «зацепить», отблагодарить, наконец! Но Грейс, чтобы спастись, надо еще, как говорит здесь мальчишка, ребенок Джейсон, «всем понравиться».

Так раскольник фон Триер возвращает билет тем, кто обвинял его в провокации, которая дает на арт-рынке больше дивидендов, чем стратегически невыгодное, а значит, гибельное для художника желание «всем нравиться». Так — по ходу развития притчи — он ставит вопрос о силе и масштабе протеста. Ведь одно дело нарисовать на картине Малевича знак доллара, как это сделал Бреннер и прославился — в узких кругах — за смелость художника-террориста, взявшего на себя ответственность за совершенную акцию. Другое дело — вывести протест современного художника еще на один уровень, хоть и поданный в форме самого массового из искусств. Но от протеста фон Триера уже съежились все, никогда не слыхавшие про Бреннера, не видавшие Кулика в роли собаки, не читавшие заявление Штокхаузена о том, что взрыв 11 сентября — жест настоящих авангардистов, после которого авангардные художники могут отдохнуть.



«Догвиль»

Удалимся в Догвиль под сень его вязов. Так вот, Грейс, воленс-ноленс и под художественным руководством фон Триера, выступающего в собственной автопародии, вступает в опасную игру. Провоцирует догвильцев и сама идет на провокации. Вопрос, принимать ли ее в их сообщество, решается на всенародных референдумах. Они же — судебные процессы, они же — худсоветы (игра как-никак!), участники которых должны оценить, как Грейс играет. Честно, нечестно?

Не забудем, что эти массовые мизансцены «театра-храма» и эпического кино находятся почти что в «симультанной декорации мистериального театра»[6].

Цинизм и «parodia sacra» «Догвиля» — наглядный пример технологии власти режиссера, артистов над публикой и наоборот. А не то чтоб Америка для американцев — это «God's own country», а на самом деле — «dog's own country». Тем более что на однодолларовой купюре, которую догвильцы отложили на случай, если сами же не проголосуют за принятие в их общество Грейс, написано: «In God we trust». Тем более что придурковатая Марта, гражданка Догвиля, такую большую сумму одна — уведомляет нас диктор — собрать не могла. Зато вложила купюру в книгу псалмов на страницу с псалмом 18, который «ей никак не давался».

Пройдемся вперед. Грейс стала на этой сцене-экране звездой, которую

[6] Зингерман Б. Цит. соч., с. 256—257.

должно обожествлять, любить, хотеть и которой необходимо завидовать. Дружелюбные партнеры дали бездомной актрисе место в общежитии на заброшенной мельнице. Обставили вещами из борделя, который посещал некто Бен, водитель грузовика и будущий насильник Грейс — после того как свет опять переменится, после того как «старый свет», мир Догвиля, перевернется по ходу сюжета, когда добрую героиню изнасилует садовод по имени Чак (Стеллан Скарсгор). А Бен (Грейс решила бежать из Догвиля) воспользуется ею за «коммерческий рейс» и возвратит назад. Теперь сцена экрана будет залита ослепительным светом, а сюжет начнет набирать другой оборот.

Грейс сажают на цепь, пользуют, как корову, деревенские дураки, она терпит. Но высылается Ларсом фон Триером из протагонистки в артистку миманса. Впрочем, до определенной поры.

Вернемся в начало представления, когда она, осчастливив слепца, открыла догвильцам «самих себя». Обратила их взгляд «внутрь души». Ей за это платили, потом отплатили. И тут — прямиком по тексту — вступают в силу экономические отношения. Приехали полицейские и объявили: Грейс опасна, преступница, поскольку грабила банки. Догвильцы понимают, что «быть такого не может», что она была с ними рядом и, кажется, даже на берегу другого американского океана. Но ситуация опять изменилась. И Том, браво, Том, предлагает прием: дважды заходить в дом каждого, чтобы «создалось впечатление», что работает она больше, зато рабочий день увеличится ненамного. Каждый из нас, зрителей, критиков, только об этом мечтает. Но Грейс отмечает: «Именно так говорили бы гангстеры». Ставки сделаны. И Грейс вступает в войну на поражение. Том обещает уменьшить ей жалованье «чисто символически». А Грейс, ай да сукина дочь, впервые требует социальных гарантий! Она согласна на все, лишь бы не выгнали из Догвиля.

Ну вот. С течением времени Грейс (хотевшая стать такой, как эти люди) и жадные до впечатлений догвильцы, буквально познавшие Грейс, которую рассказчик сравнивает с созревшим яблоком в этом «райском саду», свое получают. Но. Вспомним, какую же из провокаций, что задумала Грейс, рассказчик называет «сомнительной». Красивая Грейс колет глаза чумазым догвильцам. Но им в городе скучно, и они с ней играют. И вдруг, в еще радужном свете, она «показала» себя — не кому-нибудь, а слепцу. Не удержалась, чтобы ему доказать, что она, умная, честная, знает, что не видит он ничего, что — слепой. Он (гениально эту сцену играет Бен Газзара) не удивился, оценил ее ум и за него похвалил. Но она — Грейс — лишилась в тот самый момент своей благодати. А захотев оставить в Догвиле свой видимый след (так по тексту), лишилась всего, что в имени ее было дано.

Что тут можно сказать про мудрого режиссера? Ничего не сказать, но цитату в своем тексте оставить. Сам же фон Триер от всех, всех, параллельных его притче цитат — в отличие от радикальных художников, живших прежде, в другую эпоху, — совсем отказался. (Последующий абзац набирать мелким, почти невидимым кеглем)

«Смотрите, не творите милостыни вашей пред людьми с тем, чтобы они видели вас: иначе не будет вам награды от... У тебя же, когда творишь милостыню, пусть левая рука твоя не знает, что делает правая, чтобы милостыня твоя была втайне...» (Мф. 6, 1, 3, 4).

Глава 3

Пятнадцать персонажей, не считая собаки, в поисках автора

Где-то посередке Догвиля мальчик Джейсон, которому мать его, Вера, не позволяет ничего делать руками, а только ум развивать, просит Грейс (помогавшую этой семейке по дому) его наказать. И провоцирует выходкой, — ее Грейс еще готова стерпеть, но слова Джейсона — уже нет. «Честно говоря, — подает реплику мальчик, — я просто перестану вас уважать, если вы меня не выпорете». Джейсон озвучивает то, на что другие горожане провоцируют Грейс. Но они — в отличие от него, который получает сексуальное удовольствие от порки, а все взрослые горожане ее просто имеют, — не верят в возмездие столь терпимой и милостивой Грейс.

Воистину «помогаешь пропащему человеку — и пропадаешь сам» («Добрый человек из Сезуана»). Однако.

Пока мы и они не добрались до финала, «символический обмен» (который без жертв и жертвоприношений — звук пустой) обрастает подробностями. Тот единственный, кто от Грейс ничего не хотел, как ей казалось, был Том. Она вдохновляла его на книжки и лекции. Прекрасная, как сама Николь Кидман, наглядная идея. Но ведь еще и «абстрактная» Грейс, которую пользуют простые люди, а используют «поэты-символисты». Они по надобности заворачивают к другим знакомкам и незнакомкам, а с «дамами» рассуждают «про любовь».

Грейс, конечно же, Тому объясняет, что на пошлые романтические развязки им, полюбившим друг друга в неволе, идти не пристало, хотя и задает (почти мимо партнера по сцене) вопрос, может ли он себя вести по-человечески, не предполагая, что в ее, столь условной, героине зреет еще и женская месть. Между прочим — и поэтому тоже — режиссеру нужна была бесподобная внешне Николь Кидман, а не чудная и бесстрашная Эмили Уотсон в роли блудницы. Но.

Часть вторая

«Догвиль» близится к финалу, где фон Триер опять всех «одурачил». Грейс стала героиней романа Эдисона. До ее появления в Догвиле он ни строчки не мог написать — не хватало жизненных фактов. Теперь же наконец расписался — по крайней мере, в двух смыслах. Но — в силу ненадежности житейских обстоятельств, а главное, потому, что усомнился, будучи, вообще-то, чистюлей, в «своей нравственной чистоте», — вызвал людей в черном, которые в начале картины искали Грейс и оставили Тому визитку. Грейс обо всем догадалась и читать первые главы романа отказалась! А разве более сильный удар по интеллектуалам, писателям можно вообразить? При таком режиссерском даровании фон Триер мог быть и поглупее. Притом что уверял журналистов: частичка «черта» (не употребляя, конечно, такого слова) Тома присуща и ему. Ну, присуща. Хотя даже самые честные люди, артисты и режиссеры, в своем главном и тайном не признаются, тем более в интервью.

Взаимообмен «человеческих идеалов и реальной жизни» занимает одинаково сильно сочинителя из Догвиля Тома Эдисона и критиков фон Триера. Сначала о Томе. Итак, он сдал Грейс, потом город и сам стал капитулянтом. Но не забыл (увлеченный, точнее, ослепленный надеждой дописать свою поучительную трилогию — тут фон Триер намекает на свою американскую трилогию) спросить гангстеров, насколько достоверен рост преступности в их стране, и не потому ли одни люди называют других преступниками, что завидуют их успеху?!

Сделаю паузу.

Какая издевка. И над критикой Америки европейцами — критикой высокомерной, а в сущности, выставляющей комплексы критиканов. И над простодушной критикой американцами европейцев. И над критиками лично фон Триера, и над раболепным отношением слабого Тома к сильным мира сего — отношением, которое выдает его уверенность в превосходстве над ними. Тоже своего рода вертикальный монтаж — объединение разъединенных элементов.

Потом. Идеализм писателя Тома не помеха его практицизму (подобно тому как деловитость персонажей «Трехгрошовой» была окрашена романтизмом). И несмотря на то что догвильцы не считают возможным принимать деньги за помощь другим людям, Том не возражает (о чем он как «интеллигентный человек» аккуратно и просит), если город получит выкуп за выдачу Грейс.

В «Трехгрошовой опере» преступника Мэкки-Ножа выдают проститутка и его любовница, потом жена, рассчитавшая, что полиция запросила слишком большую взятку. А «преступницу» и «проститутку» в «Догвиле» — влюбленный в нее моралист, проститутка и социальный мечтатель, практикующий совершенствование догвильцев (напомню, сын доктора), который единственный в Догвиле не попользовал ее тело.

Фон Триер строит образы догвильцев на меланжевом сочетании свойств и черт, предлагая актерам одновременно «идти от себя», персонажей, от их соци-

«Догвиль»

альных масок, а также от образа действующих лиц многосмысленной притчи о цене и ценах на ценности.

Интермедия

Выбрав себе роль трикстера (как когда-то в догматических «Идиотах» — роль провокатора, голышом бегающего с камерой за актерами в ролях обнажившихся идиотов), фон Триер стал, но уже на других — вне правил, отпетых в том фильме по «Догме», — условиях переводчиком, посредником «между сферами божественного и человеческого... Трикстер — та ложь, что ведет к правде, связывая их посредством юмора»[7].

Провоцирующая смыслы, трактовки «Догвиля» роль трикстера — который принадлежит карнавальной стихии — необходима фон Триеру как образ разрушителя-созидателя и как роль «культурного маргинала» (породившая двойственную репутацию культового режиссера) — двойника «культурного героя», с убийственной иронией предъявленная — на сцене театра-мира «Догвиля», театра-храма Догвиля — в образе Тома.

От мистерии «Рассекая волны» и хэппенинга «Идиоты», от рефлексии о левом искусстве в «Танцующей» фон Триер шел к игровой площадке «Догвиля» и к матрице притчи. Но, надев маску «провокатора-моралиста», то есть «худшего из худших», фон Триер открывает карты в честной игре. Это и задевает, хотя и считается, что его эстетизм застилает любителям прекрасного глаза, проморгавшие тлетворное послание режиссера.

Но штука в том, что фон Триер поставил фильм о сообществах, имеющих свои «правила приличий», корпоративную этику, и защищающих — вполне искренне, под видом прекрасных без иронии идеалов — свой персональный, творческий и коммерческий интерес. Все это относится и к сообществу критиков, которые тоже ведь люди, даже если среди них есть и неудавшиеся святые, типа Виридианы, Назарина и Грейс. Даже если фон Триер позволил — в отличие от Бунюэля — одной Николь

[7] Фишер Жан. К метафизике дерьма. — «Художественный журнал», 2003, № 47, с. 38, 39.

Кидман сыграть несмутный объект естественных и настырных буржуазных желаний. Даже если Бунюэлю только чистая случайность подарила «художественное решение», и поэтому в его последнем фильме две разные актрисы сыграли этот смутный культурный объект.

Глава 4

«Звук осторожный и глухой...»

...Догвиль накрыла тревожная тишина. А посаженная на цепь, закованная в ошейник Грейс слышит «легендарное урчание «Кадиллака» серии 355Ц». Но эти реальные подробности тут же в том же тексте и в воспоминаниях Грейс соединяются с «куда менее изысканным звуком выстрелов», направленных до начала картины против нее и ставших причиной ее бегства с остановкой в Догвиле, «земном рае», на площадке которого она произвела прямо «бурю в пустыне» (ведь города нет).

Долгий разговор Грейс с отцом, мафиози, в салоне машины с зашторенными окнами — опущенным «занавесом», с исчезнувшим из поля зрения городом — в небытии и в такой поражающей близости — центральный акт фильма. Длинная кода, в которой интерпретируются фабульные перипетии. И прорастающая — сквозь условность сюжета — реальность. Она разворачивает смыслы «Догвиля» из тупика, в который упирается Догвиль (о чем поведал рассказчик), в том длящемся настоящем, которое свершается здесь и теперь, с глазу на глаз — нас и участников диалога.

Этот некогда прерванный и продолженный поединок дочки с папой предугадать было трудно, но именно он придает «поучительной притче» ее неожиданный — непоучительный — неотчуждаемый временем, местом действия, социальными обстоятельствами, разделением труда или статусом — смысл.

Грейс думает, что отец приехал ее добить. Босс, соблюдая «правила приличия», исполняя долг цельного человека дела не бросать, не останавливаться на полдороге, хочет просто договорить. А если удастся договориться, то вернуть дочку домой. Он не верит, что такое возможно, но «был бы счастлив». И предлагает, хотя ей наверняка «это неинтересно», разделить с ним «власть и ответственность». Грейс включается в диалог. А Кидман начинает расставание с ролью, на которую ее спровоцировали Том Эдисон и фон Триер.

Человек действия, Босс вспоминает приведшее его в ярость заветное слово, когда дочь назвала отца «высокомерным» и возомнившим о себе бог знает что. Надо видеть идеальное спокойствие и бесстрастное напряжение Джеймса Каана, который столько времени ждал, чтобы «всего лишь» сказать: «Это ты у нас высокомерная. Но именно это мне не нравится в тебе».

Облегчение. Пауза. Квиты. И опять все сначала.

Очень тихая — абсолютно интимная — сцена (ее будут изучать во всех институтах театра, музыки и кино), которая непонятно как и когда вновь прервется, превращает выяснение отношений драматических персонажей в драму чувств, но в образе, в маске драмы идей.

Дочка с папой дискутируют с нереальной выдержкой в тоне про насильников и жертв, власть обстоятельств, про животную подноготную всех тварей на свете, про неблаженных нищих духом, про высокомерие, не ведающее о том, что оно отдает снисхождением, пусть невольно, безвольно.

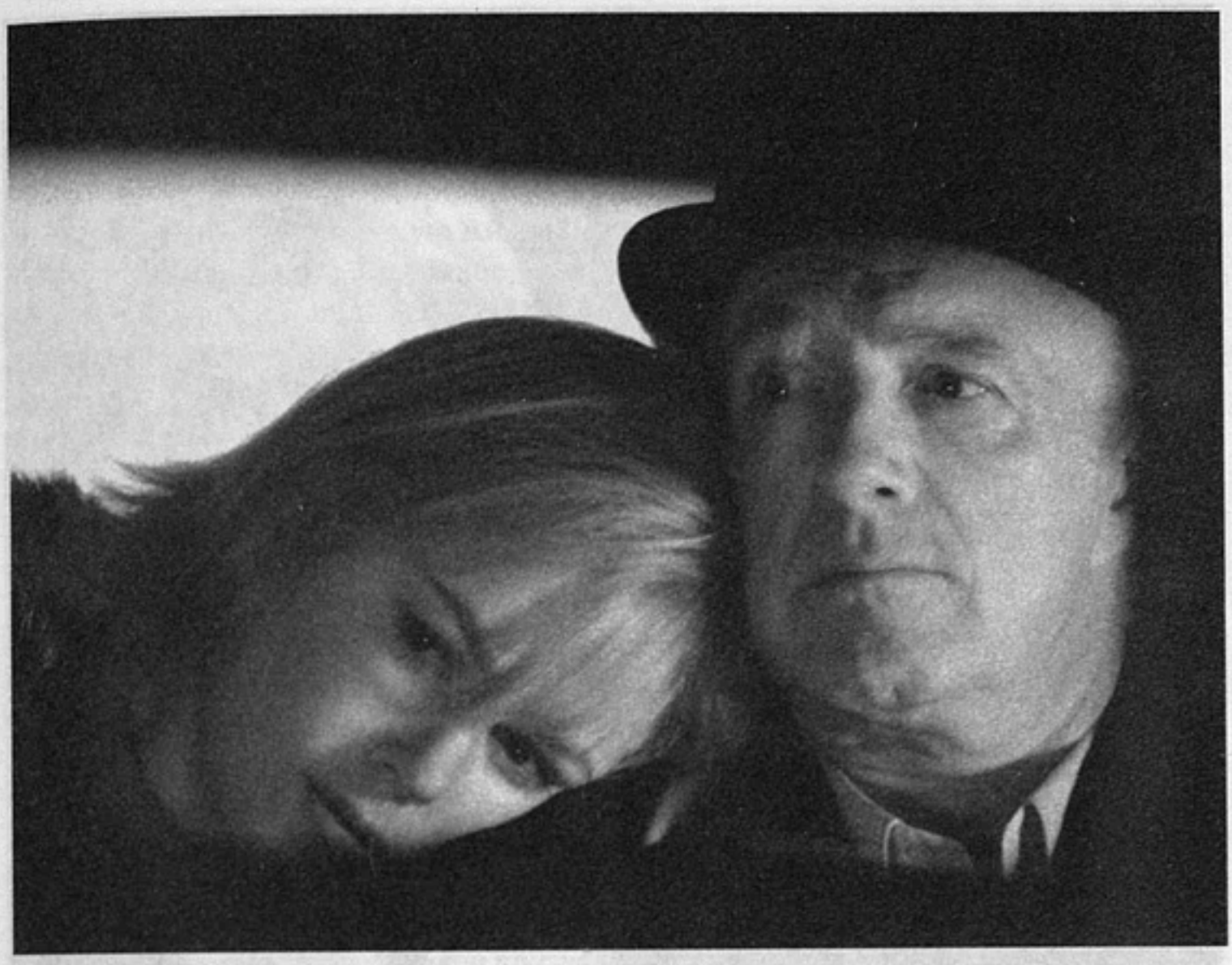
Но главное вот о чем. «Я люблю тебя. Я люблю тебя. Я люблю тебя больше жизни. Но я еще никогда не видел более высокомерного человека, чем ты. А еще считаешь меня высокомерным! Мне больше нечего сказать».

Он ее любит, несмотря, вопреки всем причинам и без причины. Даже если можно легко объяснить, почему он ее любит, и всё. Это роли уже не играет.

Грейс устала. Объяснение в любви пропускает. Она слышит только, что яблоко от яблони... только разъяснение позиции и просит уехать. Начинается новый раунд. Босс Грейс защищает, чтобы задать наконец самый главный вопрос про этих людей, напряженно ждущих теперь приговора. Мы их не видим, как не видят они заложников собственных радостей или бед.

Вот тот вопрос: «И насколько они тебя любят?»

Теперь шторки на окнах машины — занавес — можно поднять. Выйти на



«Догвиль»

сцену, доиграть все по роли. Грейс покидает машину. И хотя Грейс уже знала, что разница между бандой отца и бандой догвильцев «оказалась чуть меньше, чем она ожидала» (это «чуть» комментатора многого стоит), она размышляла — а живи она тут, не вела ли себя точно так, как они повели себя с ней?

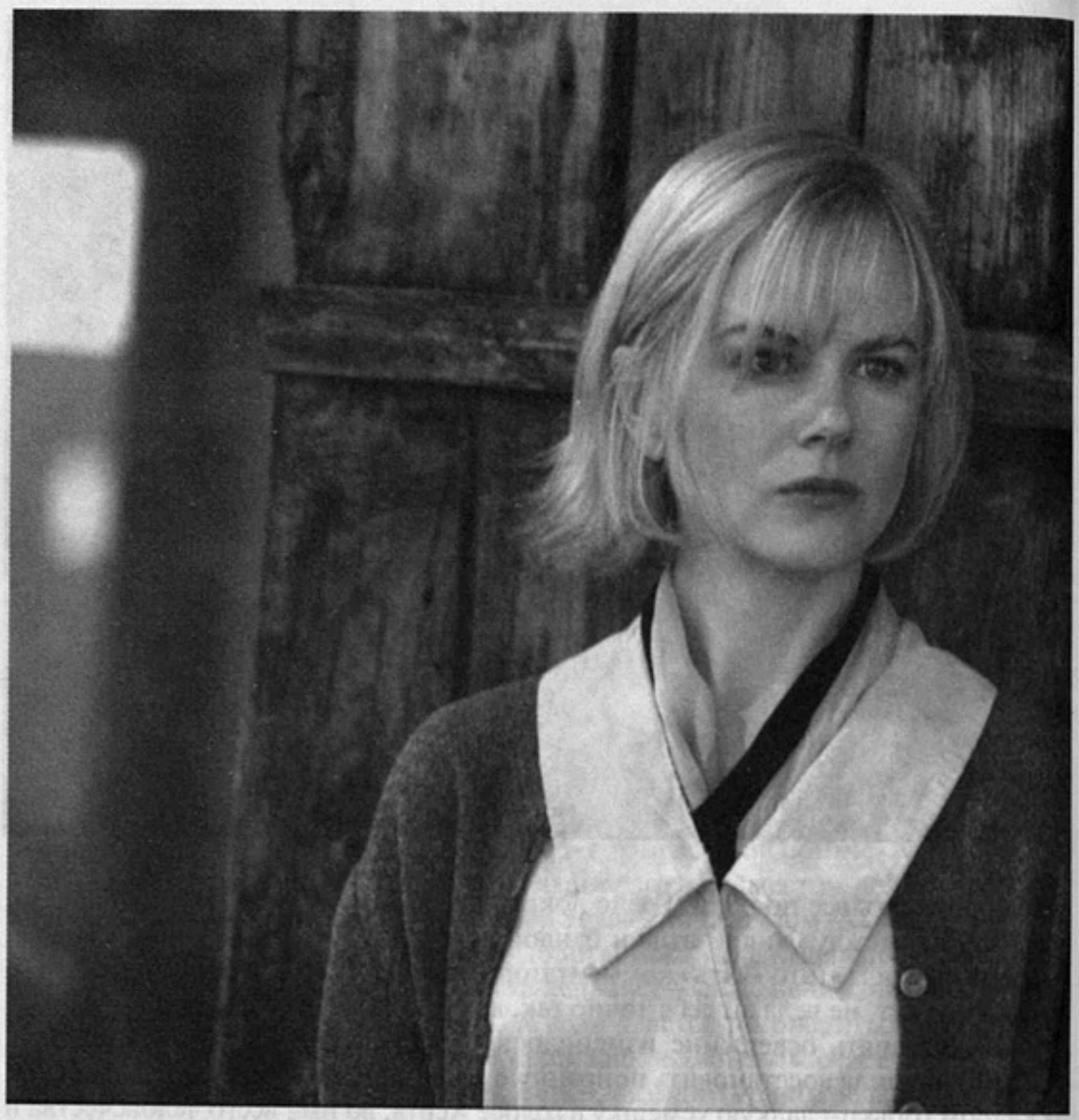
Но тут опять освещение изменилось. Показалась луна. Красного цвета. И Грейс «решила восстановить попранную здесь справедливость, услышали мы за кадром горько-сладкую усмешку в голосе Хёрта, во имя всего человечества и не в последнюю очередь во имя конкретного человека, а именно Грейс».

Однако фальшивую риторику закадрового текста «трикстер» фон Триер камуфлировать не собирается. И, салютуя финалу брехтовской «Святой Иоанне скотобоен» (которая сначала в Чикаго проповедовала непротивление злу насилием, но в пародийном финале меняла точку зрения, предлагая насильничать там, «где царит насилие»), насмешливый режиссер выпускает на авансцену нетерпеливого Тома. Который просит прощения у Грейс за то, что использовал ее, признается в высокомерии. Теперь их как будто бы трое — «худших из худших». Но фон Триер опять совершает вираж, ввергая все объясняющего Тома в монолог о ненадежности — недостоверности поучительных пьес и наглядных, как реальность, примеров. «Хотя использовать людей нехорошо, я думаю, ты согласишься, что данный наглядный пример превзошел все ожидания. Как много мы узнали о человеческой натуре. Все, что с тобой произошло, было очень неприятно. Но и весьма поучительно...» Грейс больше не соглашается, в ней созревает роль «Пиратки Дженни», анархистки-террористки и героини баллады из «Трехгрошовой». О чем фон Триер раструбил во всех интервью, чтобы помнили. Но об этом попозже.

Дан приказ дочки с папой, отчуждение поборовших, всех расстрелять, город сжечь. Но фон Триер дает последнее слово «лицу от автора» Тому. Идеалисту и пораженцу, проигравшему творческое соревнование Грейс.

Том, наблюдая картины смерти, мизансцену расстрела сограждан, слыша крики: «Мама!», «О Господи! Нет!», своего восхищения не скрывает: «В самую точку, Грейс. Должен признаться, твой наглядный пример начисто перебил мой. Он страшен, но как же он поучителен. Как ты думаешь, я могу позволить себе использовать его в качестве источника вдохновения в своей работе?» Грейс: «Прощай, Том». И стреляет в упор.

Выбор сделан. Отказавшись от предлагаемых обстоятельств, Грейс из написанной Томом роли выбирает себе «характер» и выпрыгивает из заданного



«Догвиль»

(в начале эпического представления) амплуа. Но теперь ей придется по дороге в машине (во второй картине триптиха «U, S and A»?) объяснить боссу и папе, почему она так поступила.

«В Догвиле не осталось ни деревца», — повествует рассказчик, будто были тут они или не были, значения уже не имеет. Потому что роль тут играет только оптический прицел зрителя, его взгляд.

И наконец, перед «хоралом» на титрах, режиссер вместе с Grace, вернувшей собачке должок за украденную (на пороге Догвиля) кость, оживляет из напольного рисунка (или «наскального», ведь «наш городок» расположен в Скалистых горах) Моисея. Который лает в камеру, наезжающую из-под колосников, где она была подвешена.

Глава 5

Бертольт Брехт как-никак!

Направив «Догвиль» в сторону эпического театра, позаимствовав мотив возмездия из баллады о «Пиратке Дженни», фон Триер транспонировал суть брехтовских драматургических, социальных, эстетических парадоксов. Если в публике нет раскола, значит, произведение бесконфликтно, был уверен обвинявшийся много раз в формализме немецкий левак. Вслед за ним и фон Триер, которого обвиняют в формальном искусстве и в том, что в «Догвиле» он показал свои настоящие зубы. Ну а то, что фон Триер в Америке не бывал, но потревожил ее образ, так ведь и Брехта, жившего там в 40-е (кстати, после нескольких лет эмиграции в Дании), называли «враждебным иностранцем» и даже вызвали на допрос в комиссию Конгресса за «антиамериканскую деятельность».

В «Догвиле» Америка — миф, это «образ», поэтому фильм — лишь отчасти о мифах-не-мифах Америки. Выбрав для съемок «Догвиля» условную декорацию, фон Триер последовал за Брехтом, который переносил действие своих притч то в Индию, то в Грузию, то в Америку, то в Китай. То, как в «Трехгрошовой опере» (жанр которой Майя Туровская называет «parodia sacra»), из восемнадцатого столетия — в викторианскую Англию. Но никто, кроме американцев — ни грузины, ни китайцы, ни англичане, — так на Брехта не обижался. Но — в отличие от Брехта, который, если не ошибаюсь, даже в компартии не был, — фон Триера обличают с обеих сторон — и справа, и слева.

Интермедия

Де Сика — в воспоминаниях Бунюэля — ужаснулся «Виридиане» и с опаской спрашивал жену испанского режиссера, не бьет ли тот ее? На что жена сюрреалиста объяснила классику неореализма, что ее муж, хоть и разрезал на экране глаз, в жизни боится пауков. Как «консервативный» фон Триер — самолетов.

Когда поднялся шум вокруг «Виридианы» и она была запрещена министром культуры, Франко картину посмотрел, ничего «такого» в ней не увидел (он, напоминает Бунюэль, кое-что посильнее этой вещи повидал) и запрет отменил. «Так то Франко, диктатор»... Но есть и другой — «хороший наглядный пример».

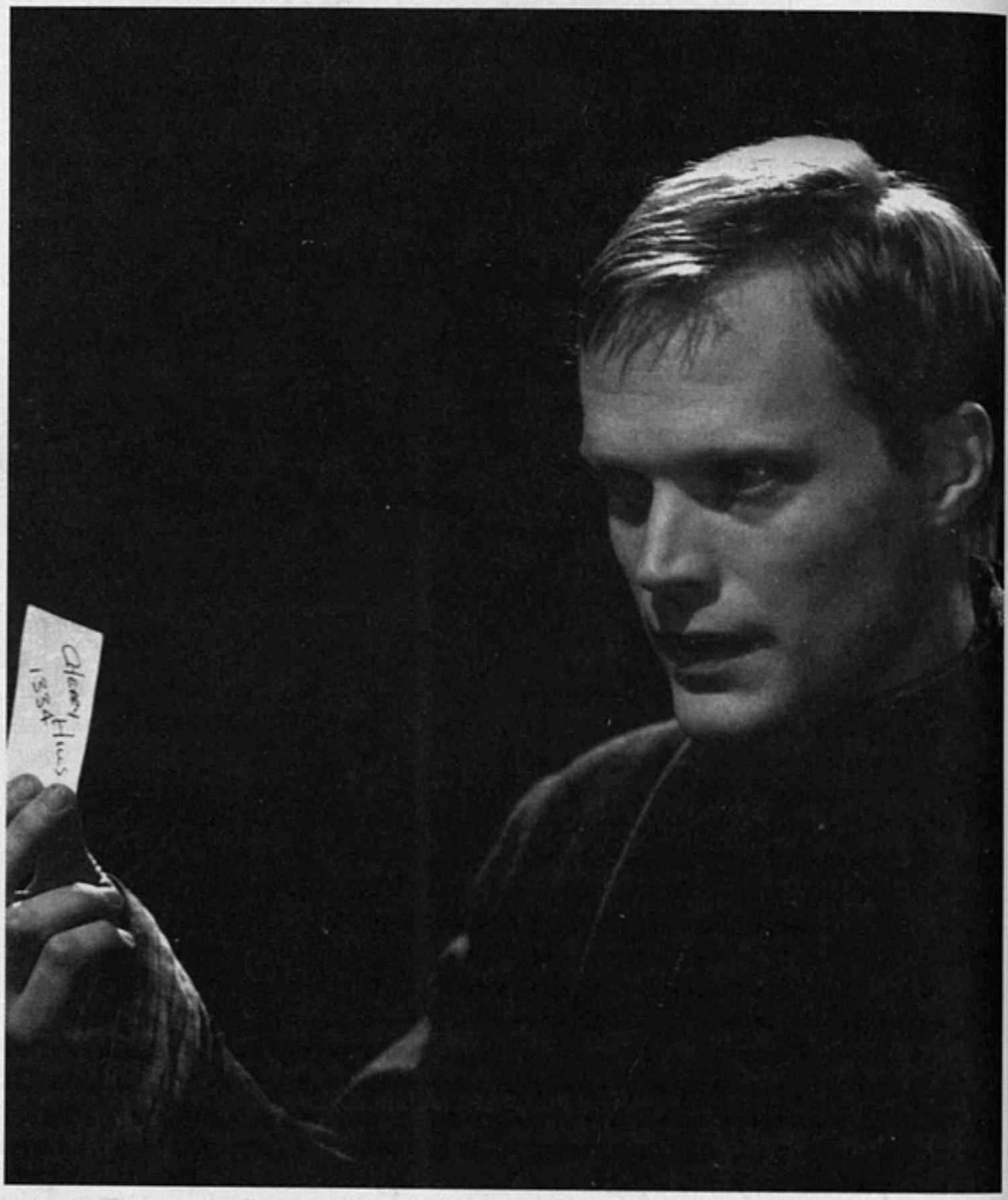
После «Забытых» мексиканская элита обиделась на Бунюэля. Режиссер поехал в Париж показать этот фильм. Пришли старые друзья-сюрреалисты и вроде остались довольны. «Но на следующий день Жорж Садуль сказал, что надо поговорить об очень серьезной вещи», и признался режиссеру, что коммунисты не советуют ему писать о картине. На удивление Бунюэля критик ответил: «Потому что это буржуазный фильм». Режиссер опешил. Но Садуль объяснил свою позицию: «Во-первых, через витрину магазина видно, как один педик заигрывает с кем-то из молодых людей. Приходит полицейский, и педик убегает. Получается, полиция делает полезное дело, а этого говорить нельзя! В конце фильма в исправительном доме ты показываешь симпатичного, очень человечного директора, который разрешает ребенку пойти купить сигареты»[8]. Эти аргументы показались Бунюэлю наивными. Но, к счастью, Пудовкин в «Правде» картину крепко поддержал и «позиция французской компартии изменилась». Бунюэля шокировал не только этот конкретный эпизод, но и сквозной мотив поведения, корпоративная этика еще тех европейских левых: «Если товарищ выходил из партии, то остальные изначально утверждали, что он «предавал ее, умело скрывая всегда свою игру»[9]. Когда же на Каннском фестивале в 1961 году «Забытые» получили приз за режиссуру, а Октавио Пас лично раздавал свою статью всем входящим в зал на просмотр, прогрессивные критики поджали хвост. Но потом, когда в прокатных титрах были припечатаны унизительные для «забытых» слова «Забытые, или Пожалейте их», Бунюэль испытал стыд и горечь.

Хорошо, что «пиарщик» фон Триер своей «игры» не скрывает. Но режиссер делает еще один «кощунственный» шаг. Он вставляет на титрах картины знаменитые документальные фотографии жертв Депрессии под аккомпанемент песни Боуи (75-го года) «Молодые американцы». Этот зонг (или в другой транскрипции «сонг») про «забытых», которых «надо пожалеть», обращает наш взгляд в сторону генделевской «Аллилуйи», под мощные звуки которой нищие безобразники располагались в «Виридиане» для постановочной фотографии в мизансцене «Тайной вечери». О послесловии фон Триера к «Догвилю», об изображении «кризиса репрезентации» или о «выходе из этого кризиса» будет сказано в следующей главке. Пока же напомню, что Дэвид Боуи играл (некогда в театре) анархиста-поэта Ваала, героя одноименной, еще экспрессионистской, пьесы Бертольта Брехта, и Пилата в «Последнем искушении Христа» Мартина Скорсезе.

---

[8] Бунюэль Луис. Мой последний вздох. — В кн.: Бунюэль о Бунюэле. М., 1989, с. 223.

[9] Там же, с. 223—224.



«Догвиль»

Глава 6

Что тот солдат, что этот

Подобно тому как буржуазный интерьер берлинского театра подчеркивал раздражающее новаторство «Трехгрошовой оперы», офф-бродвейская декорация «Догвиля» входит в клинч с присутствием голливудских звезд.

Фон Триер — на очередном историческом этапе — представляет на обсуждение фундаментальные, спасительные, хотя уже не однажды разоблаченные предрассудки. Самый тривиальный — это антиамериканизм, которым обязан бравировать европейский режиссер-левак, наводя тривиальных зрителей на ложный — или условный, как очертания домиков в Догвиле, — след. А на самом деле издеваясь над теми интеллектуалами, себя не исключая, которые выбрали образ именно такого врага угнетенного человечества.

Теперь об остальных. Впервые в кино — столь безжалостно после «Виридианы» — фон Триер выбирает на рассмотрение-возбуждение публики предрассудок по поводу «честной бедности простых людей».

Впервые в кино — с таким сарказмом после цинизма «Трехгрошовой оперы» — он показывает обывателей-буржуа, неотличимых, казалось бы, под дулом обстоятельств от гангстеров, но, по правде говоря, поступающих так беспощадно по иррациональным причинам. А не только по тем, которые каждый умный дурак сможет увидеть и объяснить. Поэтому Ларс фон Триер так изящно настаивает на ложных мотивах опасности Грейс, «грабящей банки».

Впервые — с такой вкрадчивой неприязнью после «Конформиста» — сценарист и режиссер выжигает обольщения по поводу интеллектуалов, которые из лучших побуждений, во имя идеалов, но также из страха, из высшей потребности удовлетворить свои творческие и моральные амбиции играют в жизни и в обществе свою подлую роль. Она будет пострашнее насилия жалких обывателей, лицемерных буржуа, мерзких люмпенов, предприимчивых проституток или респектабельных гангстеров. Поэтому «цивилизованный» Том Эдисон, виляющий хвостом перед гангстерами и подмигивающий им, как ровне, светским «voilà», получает здесь «coup de grâce» («удар милосердием»).

Поэтому фон Триер выбирает на эту роль Пола Беттани, актера с таким обаятельным, хрупким — немужественным обликом, но тем не менее, точнее, тем более подчеркивающим его порочность, если не инфернальность.

Как сказано в ремарке Пиранделло по поводу одного из его двойственных персонажей, «одно дело — профессия, другое — человек-профессионал, который по расчету должен жертвовать своей искренностью».

Поэтому — впервые столь язвительно после «Трехгрошовой» — фон Триер показывает подноготную «друзей нищих», дурачащих не зазря и имеющих «крышу» в полиции. Напомню: Пичем (из «Трехгрошовой») владеет фирмой «Друг нищего» и объясняет (как режиссер — актеру) одному проходимцу, желающему получить лицензию для участия в прибыльном деле, законы корпоративной этики. А на наглядных примерах — на манекенах — «типы убожества, способные тронуть человеческое сердце».

Поэтому дочь его, Полли Пичем, богатая невеста бандита Мэкки-Ножа, изображает — в балладе — униженную бедняжку-посудомойку, которую увидела в дешевом кабачке и над которой все смеялись.

«Стаканы я мою здесь, господа, И вам на ночь стелю постели... Как вам знать, кто я на самом деле?.. Невесело станет вам, господа! Будут стены, треща, валиться. И сровняется за ночь весь ваш город с землей... А в полдень матросы с судна сойдут, Чтоб суд справедливый править. И куда бы вы ни скрылись, вас матросы найдут И ко мне, связав покрепче канатами, приведут, И кого ж мне из вас обезглавить? Будет в этот полдень тишина вблизи причала, И отвечу я: «Казните всех подряд!»

Интермедия

После исполнения этого зонга («взрывного пункта» пьесы, по выражению Эрнста Блоха) один из бандюганов на свадьбе Полли Пичем одобряет «артистку» словом «мило». А его босс и жених Полли отвечает: «Это же искусство, а ты лезешь со своим «мило».

Казалось бы, фон Триер экранизирует в новой редакции эту балладу, выбирая для собственной притчи народоволку, которая примиряет образы прислуги, посудомойки и собаки, а потом мстит и беднякам, и Тому, провокатору-режиссеру-демиургу сюжета. Но фон Триер, показав «обстоятельства», определившие так называемую ситуационную этику этих людей, и — вслед за Брехтом — предъявив свой социальный анализ сегодняшнего театра-мира, уже не уверен, в отличие даже от скептика Брехта, что этот мир можно изменить. Хотя — вслед за Брехтом, не дожившим, до чего мы дожили, — фон Триер напрягает отношения между сценой-экраном и залом, вызывая зрителей на безжалостный спор.

Но. Отделяя содержательный концепт фон Триера от его искусства, мы таким образом отделяем социальную прозорливость Брехта от его фундаментальных эстетических новаций. Повторю тривиальное. «Цель техники «эффекта очуждения» — внушить зрителю аналитическое, критическое отношение к изображаемым событиям. Средства — художественные»[10].

Глава 7

По ком в Догвиле звонил колокол

Фильм закончился, пошли титры под аккомпанемент песни Боуи. На титрах — знаменитые фотографии жертв Депрессии, осуществленные известными фото-

[10] Брехт Бертольт. Цит. соч., с. 102.

графами в прославленном спецпроекте 30-х (F.S.A. — «Farm Security Administration»), который финансировался американским правительством. Этот радикальный для того времени проект стал со временем тем архивом, который заслужил статус «национального достояния». (Кстати, фон Триер, отсмотревший перед съемками массу фотографий, говорит, что сегодня не знает правительства, которое было бы способно заказать такую съемку.) Кроме этих фото режиссер помещает фотографии 70-х, портреты Никсона и американцев попроще.

С одной стороны, после игрового представления притчи этот фотомонтаж являет элементарный «эффект реальности». С другой — это рифма к так называемой кинофикации эпического театра. Напомню, что на сцене «политического театра» устанавливался экран, где демонстрировались статистические данные, документы, синхронные — изображенным на сцене — реальные события. Оживший театральный задник превращался таким образом «в нового участника действия наподобие греческого хора»[11].

Эпическое кино фон Триера, в котором поколеблены границы между реальным и воображаемым, завершается документальными фото и ставит поистине эпический вопрос о статусе реальности в современном кинематографе. Так, инобытие игрового пространства монтируется с исторической реальностью, запечатленной на этих фото, приближая зрителя к самому способу изображения, уже «навсегда» очужденного, и — к реальности, постоянно ускользающей, исчезающей. В таком случае эти фото становятся еще более «художественным образом», чем условные и типические персонажи притчи. Так, реальность, сначала показанная в форме «обмана», в игре, превращается в сверхреальность, где погибшие персонажи обретают «форму бессмертия». Воскрешая эту фотографическую реальность, фон Триер трансформирует, можно сказать, годаровский трюк из фильма «Имя: Кармен» (1982), где — после перестрелки грабителей и служащих банка — «убитые» оживают и вступают в схватку. Но.

Финальный хорал (как и все зонги, исполнявшиеся на фоне органа, освещенного золотым светом) «Трехгрошовой» (1928) Брехт дополнил (в 1946 году) новым текстом. До войны Брехт писал: «Терпимей будьте ко злу. Оно к тому же Само замерзнет. Ведь тепла в нем нет. Не забывайте о великой стуже Земной юдоли, стонущей от бед!» А после войны: «Порок не страшен малый. И к тому же Он сам замерзнет. Ведь тепла в нем нет... Бой против крупных негодяев нужен, И нужно наконец избавить свет От истинной причины этой стужи В земной юдоли, стонущей от бед».

«Переписав» «Трехгрошовую» в «Догвиль», фон Триер озвучивает свой хорал пародийной, веселой музыкой и сердечными словами Боуи в духе классического воссоединения разъединенных элементов.

Боуи поет о том, что «небесам известно: она была готова на все», что «это не та кукла Барби», хотя ее сердце «разбито так же, как у тебя», что «она находит бродягу», который «кашляет, обгоняя ее «Форд Мустанг». Да не допустят небеса, чтобы она приняла что-нибудь, кроме этого урода и ему подобных», что «разве это не похоже на любовь?», что «я слушал сегодня новости. Господи!», что «разве вы не гордитесь тем, что у вас все еще есть лица?.. и разве не найдется хоть одна чертова песня, послушав которую, я расклеюсь и расплачусь?..»

«Догвиль» — фильм о нетоварной (или нетварной) любви. Неутешительно.

Так называемый «кризис репрезентации», столь волнующий современных художников, режиссеров, фон Триер на время (припомним слова гангстера его дочке, что «на милосердие нужно время») оставил в кризисе. Но при этом усложнил собственную критическую позицию, то есть совершил жест, достойный не только социального художника, а суперсоциального и сверхэстета. Потому что критическая позиция разных социальных сообществ как-то незаметно — при изменившемся, например, свете — превращается в «товар» и становится уязвимой, подобно тем парадоксам, на которых стоит прозрачная притча «Догвиль».

[11] Там же, с. 88.

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ

Играть в идиота

«Догвиль»

Написав статью о «Догвиле», я отправилась к Анатолию Васильеву поговорить об этом фильме и о фон Триере. Репетиция «Илиады» закончилась к полуночи, но Васильев — в отличие от меня — никакой усталости не чувствовал. Поэтому я перечислила ему вопросы (об игровом пространстве; о жанре; об актерской технике; о Брехте; о сегодняшних отношениях сцены, экрана и зала; об Америке; о «вертикальном монтаже»; о роли и «маске» художника в обществе и т.д.) и, включив магнитофон, сама практически отключилась. Монолог Васильева длился до рассвета. Вот фрагменты этой записи.

Зара Абдуллаева

Меня давно не спрашивали о кинематографе, и я давно не думал, не говорил о нем. Теперь, может быть, настало время. Знаешь, давай так... это ведь притча. И это эпическое кино. А всякому эпосу требуется соответствующее пространство, правильно? Какое же я помню, если моя любовь к кинематографу находится в прошлом веке? Эпическое пространство в фильмах Пазолини. И сам я последние десять лет работаю в пространствах метафизических, научился их делать, отказался от иллюзионизма. Выстроил белый объем и в нем стал разрабатывать партитуру светотени. Когда строится декор, слежу за каждым контуром буквально до сантиметра, чтобы нигде не проступал иллюзорный образ, чтобы декор не свидетельствовал о себе, чтобы события, происходящие здесь, в этом воздухе, оборачивались той и другой реальностью, а декор исчезал. Подобно миражу.

Для того чтобы создать эпическое пространство, фон Триеру надо было выйти с этим сюжетом в пустыню, или на берега Мертвого моря, или... построить площадку для театра. Парадокс в том и заключается, что театральный планшет, окруженный белым горизонтом, расчерченный планировкой, который

сверху снимает камера, являет нам эпическое пространство в кинематографе. Вот, как я понимаю, где неожиданность. Если б режиссер выбрал конкретную среду, эта вещь стала бы голливудской новеллой с нравоучительным страшным концом.

Но первый гениальный прием — это театральное пространство как эпическое пространство. В кино. Дальше можно действовать. Вот почему, я думаю, нет ни одного выхода на натуру. Я говорил тебе, что мне представлялся один-единственный кадр города на горе, запаленного огненным возмездием. Но режиссер этого не сделал.

Второе. Белый горизонт позволяет очистить диалог и кадр от того, что присуще самой природе фото- и кинематографического изображения — быть наполненным аксессуарами жизни, материальной культуры. Белое пространство – абстрактно, сквозь него просачивается метафизика, и потому лица участников фильма очищены от быта. Где встреча персонажей не требует диалога, там пространство заполнено конкретными объемами и чернотой. Там, где требуется очистить его и подать диалог в своих сущностях, режиссер снимает на белом фоне, практически на горизонте.

Меня поразило, что, казалось бы, пространство театра должно было выглядеть театрализованным, условным, но на самом деле оно выглядит эпическим. Мы не воспринимаем театральное пространство как «театрализованное», которое проигрывает любым другим — природным пространствам, за исключением космических ландшафтов.

Сюжет «Догвиля» в реальном пространстве поставить практически невозможно. Потому что место действия — интерьеры. Есть и экстерьеры, улицы. Но они в таком сюжете выглядели бы интерьерно и театрально. И притчи не получилось бы. Героиня спускалась бы в настоящую шахту, мы бы видели конкретность и, конечно, символику. Но дело в том, что здесь очень важно именно ее отсутствие. Все чистые метафизические пространства не символичны, они минималистичны. А все обычные — как правило, насыщаются символами. Поэтому многие фильмы такого содержания фальшивы.

Потом, знаешь, мне кажется — я настаиваю на своем аматёрском подходе к кино, — что в концепте фильма «Идиоты» многое заключено для будущего фон Триера. Потому что «быть идиотом» — значит, вступить в игру с реальностью. Но вступить в игру и в конфликт в фильмах фон Триера — значит, «быть идиотом». «Быть идиотом» и «играть идиота» — тут очень тонкая грань. Это... знаешь... как сказать... как линия горизонта на закате чуть-чуть отличает прозрачное небо от прозрачной воды, так и «быть идиотом» в современной жизни прозрачной чертой отличает состояние «быть юродивым» в православной традиции. Потому что современный художник уже давно не вступает в борьбу с миром, он вступает с ним в игру — для того, чтобы выиграть. Так рождается другой стиль. И в этом стиле есть свои гении и бездари.

Ну да, конечно, поэтому фон Триера и называют провокатором.

В «Догвиле» есть какая-то точка или территория, за которой происходит смена правил игры. Сравни с фильмом «Рассекая волны». После того как героиня возвращается на грузовике в Догвиль и опять оказывается в городе, можно было бы построить ее действия иначе — так, как строится поведение актрисы, играющей в «Рассекая волны». Если посмотреть внимательно, то после этой сцены Кидман начинает вести себя как бы нейтрально по отношению к персонажам «Догвиля». Но актрисе из «Рассекая волны» после какой-то точки — назовем ее критической — дается путь, где она весь удар принимает на себя. Это два разных истолкования одного и того же развития. Рассказывается какая-то история, она набирает критическую массу, но дальше что-то должно происходить с героиней. Вопрос в том, берет ли она на себя эту критическую массу или отодвигает? В фильме «Рассекая волны» рассказывается о героине, а в «Догвиле» — с какой-то точки катастрофы — героиня необходима для того, чтобы рассказать историю жителей этого города, но не собственную историю.

Было бы комично сказать, что режиссер такого уровня не знал, как все это построить, попробовал более активный ход и отменил его, или актриса не справилась. Цель была другая. Этот фильм рассказывает не историю Грейс, но исто-

рию Догвиля, а «Рассекая волны» — историю героини Эмили Уотсон. Критическая масса событий накапливается, Грейс отдает ее другим персонажам для разработки. Грейс дает им свободу поступков. Ей надо отдать им действие, для того чтобы выждать, и — ответить. Но это не входит в расчет персонажа, это расчет режиссера и сценариста, его замысел — героиня должна отступить, чтобы потом отдать.

Грейс — такая рассада...

Эта история сильна кривизной поступков людей этого города. Эти поступки напоминают... как если бы была крутая гора, утыканная флажками для слалома, по которой спускаются персонажи и обязательно разбиваются, потому что управлять этим переменчивым движением они не в состоянии. Слишком круто им приходится поворачиваться между «флажками жизни». Такова реальность.

Я подумал: зачем режиссер употребляет слово «игра»? Будущий писатель говорит, по-моему, так: «А ты сыграй». Несколько раз повторяется. В самом начале истории и потом для ее осуществления предлагается слово «игра». Люди, игра — все это начинает обсуждаться. Но это же формула — «быть идиотом»! Это не только вызов. Тут похитрее.

Меня в фильме поражают реалистические подробности актерской техники. Или присутствия, достоверности. Поражают.

Ровность голосов, отсутствие сильных эстетических моментов, отсутствие истеричности, что, казалось бы, так невозможно, потому что много событий, на которые необходимо отреагировать истерично. Это свидетельствует о каком-то исключительном чувстве правды. Я уже говорил, правды через минимализм. Истеричность как выражение правды было свойственно людям первой половины, но не конца прошлого века и начала нынешнего. Все-таки европейская часть человечества получила сильную инъекцию конформизма, который успокоил истерику. Европейцы обрели единый политес, за которым скрыты горы и низины, как если бы случился всемирный потоп и покрыл бы весь ландшафт, а над ним осталось бы ровное колеблющееся море, а на глубине — все то, что свойственно земле, — чувство высоты и низа. Я думаю, что у этих актеров исключительное качество реалистической достоверности. Это замечательно. Но...

Все-таки основным персонажем этой картины является писатель. Его склонность к эксперименту прочитывается ясно, однако когда реальность и условность меняются местами, уже не экспериментатор, а подопытный больше не различает разницы между двумя этими пространствами. Осуществить это можно только в игровых формах. Техникой реализма, но в пространствах игры, а это не одно и то же. Потому что техника достоверности хороша и для пространства реального, психологического, и — игрового. Но нельзя путать одно с другим. Невозможно сыграть сцены и диалоги со слепым, не договорившись с ним и с нами о пространстве, в котором фильм существует. Именно быть зрячим и одновременно слепым в пространстве игры обеспечивает слепоту. А это — условие игрового концепта. Через этих двух персонажей — слепого и писателя — наиболее ощутимы правила построения диалогов и сцен.

С одной стороны, мы видим очень изощренную реалистическую технику, но за ней скрывается формула «быть идиотом», а это значит «играть в идиота». Если внимательно посмотреть, там есть и другие сцены, предлагающие игру. Весь секрет приема в том и заключается, что персонажи размещаются в игровых пространствах, но связью этого размещения является достоверность и реализм. И такой слом заключен изначально в самом концепте, потому что город нарисован, его нет, стены домов прозрачны. Лица города существуют во фрагментах, каждому из них дан свой фрагмент, в котором действующее лицо развивается...

Фундаментальное правило притчи — история по договоренности, условием которой является игра. И вся история сыграна различными лицами этой притчи именно по такому соглашению. Потому что в не-притчах договоренность не является фундаментальным правилом. Наоборот. Всякая не-притча — это история не по договоренности. И там столкновение действующих лиц происходит иным образом.

Свойство притчи — быть проводником. А свойство новеллы — быть тупиком со светлым концом.

Два принципа деления композиции.

Первый — накопление массы катастроф. Второй связан с тем, как распределяется энергия и ход событий, в которых участвуют персонажи и которые они переживают. Второй принцип вообще относится к композиции притчи.

Эта история разыгрывается до появления отца в сценах и диалогах, а заключительная часть притчи — собственно диалог с отцом.

Без какого сюжета невозможен замысел и воплощение фильма «Рассекая волны»? Без сюжета — гроб рассекает волны и взлетает. Но сюжет этот не показан. Вознесение не показано, но оно есть. Иначе — что же тогда рассекается? Гроб опускают в воду, он рассекает волны, а мы только видим, как камера смотрит вверх. Без погребения в ад, без короткого плана: из гроба высыпается песок, без последующего короткого сюжета на судне — без всего этого замысел и воплощение фильма невозможны.

Без какого сюжета невозможен замысел и воплощение «Догвиля»? Без диалога дочери с отцом. Тут красиво было бы сказать так. Когда Настасья Филипповна пишет письма князю Мышкину, она просит: «Взгляните на подпись». Если хотите увидеть «Догвиль», взгляните на — подпись — диалог дочери с отцом.

Вернемся к эпическому пространству. Если б это было неэпическое пространство, то заключительная часть фильма рассказывала бы о суде. Это был бы человеческий суд Догвиля, а тогда диалог с отцом был бы диалогом дочери и отца. Но так как это пространство эпическое, то, развиваясь две трети фильма в полной достоверности, оно переносится в конце концов в темное пространство салона машины, которую мы не видим, потому что сам диалог снимается на черном фоне.

Поскольку после точки катастрофы Грейс отдает «критическую массу» другим персонажам и отстраняется — уточним, остраняется, — постольку она как персонаж выходит из реалистического пространства в пространство метафизики, где освобождается от сочувствия, освобождается от душевности и всего, что с этим связано. Освобождается от человеческого и всего, что с этим связано.

Теперь это другие лица, которые носят конкретные имена. Отец, чтобы конкретизировать его силу, назван Гангстером, дочь названа Грейс, чтобы конкретизировать в ней милосердие. Не более того.

Эти два персонажа освобождены от душевной конкретизации, хотя могут ее выражать. И — от персонажности. Теперь они участники диалога, тема которого, смыслы которого уже принадлежат не людям, а макрокосму. Эти темы разделяют и люди, потому что эти темы отражены в людях, действуют через них, но сами темы им уже не принадлежат, потому что ответы на эти вопросы не могут быть найдены в людях.

И тогда розовые очки, сквозь которые мы смотрим на черный мир, видя его в человеческих поступках, снимаются. Теперь этот мир выглядит так, как если бы на него смотрели с высоты небес. Да, ты права, именно поэтому и 18-й псалом — и упомянут он в начале — только упомянут.

Рассекая волны. Рассекая Догвиль.

Все так закрыто, как в мистерии. Мы можем только догадываться о существовании других имен. Если мир сочинен сочинителем и от сочинителя зависит, если мир сочинен художником и от художника зависит, если мир сочинен человеческим творцом и от него зависит, то через художника, сочинителя он и ценится. Его истинность ценится через творца. Почему необходима последняя встреча Грейс с этим сочинителем, Томом? В конце концов, Страшный суд мог быть остановлен, если б человеческий творец не был конформистом. Потому единственная формула протеста против мира, который сотворил такой сочинитель, — формула «быть идиотом» и сотворить «страшный суд». Фон Триер не щадит своего брата-творца. И правильно делает. Мир человеческим творцом не сочинен, а если и сочинен, то плохо.

...Поскольку мне нравится эпос, то «Догвиль» мне ближе, чем «Рассекая волны», хотя тот фильм более сильно действует. Сопереживание — главный критерий для зала. Но, в конце концов, это проблема зала. Специалистов и неспециа-

листов. Люди, перешедшие в XXI век, не желают отказываться от привязанности, от симпатии к грядущим тупикам.

...В разработке действующих лиц я не вижу приема эпического театра. Они нигде не становятся условными, всегда достоверны. Но прием сюжета взят из Брехта.

...С какого-то момента ты — как сопереживающий происшествию — попадаешь в зависимость от сюжета. Прошлое персонажей не дано. Ты доверяешь тому, что в них нет ничего компрометирующего. Очень странное восприятие. Ты оказываешься участником истории со стороны Грейс, а не жителей города. Поэтому хочется быть спасенным, избавленным, принятым, обласканным, ты ищешь дружбы, милосердия, любви, праздника, рая. И большую часть фильма проходишь, сопереживая. Но поскольку ты оказываешься на месте основного персонажа, то, когда происходят случившиеся с Грейс события, они начинают прокручиваться с теми, кто сидит в зале. Персонажи города начинают быть более активными по отношению к тем, кто наблюдает. Зритель, то есть я, сопереживающий, становится персонажем со стороны Грейс. Я с ней отождествляюсь в надежде на этот рай. А те операции, которые совершают персонажи города по отношению к Грейс, совершаются по отношению ко мне еще и сильнее, потому что я, в зале, отдался, поженил себя с Грейс. Я переживаю, оставят ее в храме или нет, как проголосуют.

Я говорил о слаломе и петлях морали, о поступках, которые они совершают, но все это больше действует на тех, кто встал рядом с ней. Это очень важный в зале момент. До какой-то поры, до какой-то точки развития сюжета ты терпишь эту боль, но с какого-то момента она становится нестерпимой. И тогда ты понимаешь, что сидишь в зрительном зале и смотришь на экран.

И тогда я спрашиваю себя: прав ли художник, рассказывающий такие истории, или нет? Да, прав. Но прав ли художник, который больше чем рассказчик, когда рассказывает такие истории? Ведь они обладают такой силой не только стиля, но и такого натурального действия, что перестаешь следить за красотой изложения, перестаешь быть участником эстетической акции. Именно в этот момент режиссер подготавливает ловушку. Устраивает диалог дочери с отцом — и все твои переживания оправданы. Великолепнейший по тексту диалог об истинах бытия и необходимости разрешения их здесь, в земной жизни. Ведь люди, художники, еще как-то хватаются за мысль, правильно ли, что человеку дается судить... «да не судимы будете». Но опять, еще раз тебя возвращают к финальному диалогу, и ты понимаешь, что такой вопрос ты не можешь задать, потому что теперь люди в диалоге не участвуют. Красиво сделано. Исключительно. Помнишь, как я тебе говорил о том необычайном явлении в атмосфере, когда грань между небом и землей стирается в невечернем свете?

...Ну, Америку надо было взять как цивилизацию, которая расцвела силою человеческих деяний. Не так все просто. Надо было взять самую прекрасную, самую лучшую территорию. Совершенно неправильно было бы выбрать самую отвратительную, самую мерзкую. Да, ты права, именно «земной рай». Он дан через маленькую деревушку, через жизнь заброшенную, убогую, но все-таки вскоре — является Грейс — эта жизнь расцветает.

Такие произведения живут в партитуре по вертикали, у каждой линии может быть свое толкование. Чем их больше, тем сильнее произведение. Слабые имеют только одно толкование, авторами таких произведений являются графоманы.

Я думаю, «Догвиль» имеет бóльшую силу воздействия на восточной стороне Европы, чем на западной. Потому что для нашего сознания один из важнейших — вопрос о возмездии. Я не могу даже сказать, что за грехи, — вообще за совершенные поступки. Восточному сознанию очень важно переживать будущее — как будущее возмездие. Очень острый вопрос.

(Тут я прерываю Васильева, чтобы вставить очуждающую, по Брехту, реплику, чтобы оставить в печати формулировку моей подруги, накопившей «критическую массу» узнавания людей, которые все чаще и больше «ведут себя как бессмертные».)

И все же именно нашему сознанию свойственна гремучая смесь из морали

и духовных истин. Эти ипостаси постоянно меняются, отсюда все сшибки, колебания, перемены. Отечественное сознание находится в прединсультном состоянии из-за такой гремучей смеси.

...Назовем Ларса фон Триера наиболее последовательным, чуть ли не единственным и гениальным продолжателем традиций левого, но и реалистического искусства. Именно через Ларса фон Триера мы более всего наблюдаем особенности этого языка, когда стерта грань между реальностью и условностью, когда – это очень важно — показана прозрачность отношений материального мира и мира символов. И, как у представителей развитой русской культуры, у фон Триера запечатлены невидимые переходы между реальностью и сном... Да, да, абсолютно правильно про «сон смешного человека», но он длится в тот день, когда летит тополиный пух или манна небесная, и тот день — «четвертое июля как никак!» — является необходимым для материализации сюжета, а тополиный пух или манна — для того, чтобы преодолеть эту грань. Кроме того, режиссер использует технику «левого» монтажа. В «Танцующей в темноте», ты права, это совсем очевидно, здесь же меньше такой необходимости. Проблема не поставленной задачи, а самого пространства. Камера продолжает быть все той же самой.

Две фигуры, находящиеся в диалоге друг с другом, расположены на одной и той же композиционной точке кадра, а не с двух противоположных сторон. Назовем это «шоковый монтаж» при поражающей повествовательной подробности присутствия живого лица. Или в монтаже большая часть повествования просто выкидывается — так пишутся стихи. Повествование в монтаже сведено до минимума. Пришел — ушел, но действующее лицо живет при этом непрерывно. Это поразительно, насколько подробно, достоверно передана жизнь людей. Как если бы они не были участниками каких-нибудь специальных «эксклюзивных» рассказов. И потом — необходимое присутствие небесного финала. «Небесного» не как прилагательного, а как действия небес, которое включено в повествование. Причем незаметно — через многоразличие толкований. Без какой-либо иллюстрации.

Чему радуются люди — назовем их моряками, — взгляд которых обращен к радуге, к солнцу, — к тому, что им кажется, или к тому, что есть на самом деле, кто знает? У фон Триера это *не показано*.

Одна из кардинальных проблем современного искусства в театре — это проблема зала, а не сцены, в кино — зала, а не экрана. Могу сказать: мы строили вавилонскую башню культуры разнообразными человеческими усилиями, недостроили, наши языки поссорились, и мы больше не понимаем друг друга. Для себя я это открыл в последние, может быть, лет десять, когда понял, что всякий зал враждебен сцене или экрану, ищет врага, вектор враждебности. Люди в зале сидят, поссорившись, они не объединены. И намерения экрана или сцены «быть идиотом» и быть враждебными залу больше не сбываются. Не могут ни театр, ни кинематограф противостоять всему залу тотально. Не выйдет, не получится. Времена тридцатилетней давности прошли. Поэтому никто из художников не может быть более спокоен. Любой зал — компетентный и некомпетентный — ищет ностальгию и, найдя ее, успокаивается. Эту ностальгию он может найти в приемах игры, сюжета, в самой истории, в композиции рассказа, не говоря о приемах наслаждения, развлечения.

...Я знал времена, когда художник был враждебен залу, а зал имел единые ценности. Но теперь художник не может достичь полной и окончательной победы в этом вопросе. Потому что если ты полностью враждебен залу — значит, ты полностью им принят.

«Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло были сыграны при полной враждебности зала, через несколько лет эта вещь стала символом современного театра при полной победе над залом.

Зара Абдуллаева. **Но мы не знаем, как расколотый, поссорившийся зал будет дальше раскалываться, — может, он еще и объединится. И тогда поражение художника можно будет считать его победой.**

ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ

О силе монтажа и бедности посыла

«Догвиль»

Где располагается пресловутое «послание» произведения, особенно когда последнее есть не что иное, как фильм? Речь идет именно о произведении, потому что Ларс фон Триер на меньшее не претендует. Каждый его фильм — подарок эстетам-формалистам, которые тут же берутся за дешифровку жанра и приема, как, впрочем, и того скрытого/явного смысла, какой несет в себе фабула, осложненная сюжетными перипетиями. Этим работа критика как будто бы исчерпывается. Однако там, где большинство спешит поставить точку, неизбежно начинаются вопросы.

«Догвиль» — фильм о ничтожной жизни провинциального американского городка (хочется сказать: поселка), ничтожество которой усилено общим фоном Великой депрессии, на которую по-разному ссылается фильм. (Это «время гангстеров», как недвусмысленно явствует из сюжета; на то же по-своему указывает и серия фотографий 30-х годов, которые появляются в самом конце, по сути, после фильма, однако к ним нам предстоит еще вернуться.) В это крошечное поселение попадает девушка по имени Грейс — буквально «благодать», — которая, говоря коротко, оборачивается для жителей страшным проклятием. Только проклятие это — самонаведенное, ибо без «дара», каким является Грейс, в жителях не проснулись бы дурные инстинкты, ведущие к их же, жителей, уничтожению. Впрочем, такая передача фабулы становится ее истолкованием. На уровне более простом, «очевидном», в Догвиль случайно попадает молодая девушка, которая скрывается от гангстеров. Том, будущий писатель и местный проповедник, предлагает дать ей испытательный срок. Грейс его выдерживает и остается под охраной местного сообщества. Поначалу все идет хорошо, она выполняет множество работ — по числу жителей Догвиля, — за которые получает небольшие деньги. Догвиль ее принимает. Но постепенно, по мере того как интерес полиции к пропавшей становится все более настойчи-

вым и жители начинают осознавать опасность, какой они себя подвергают, скрывая беглянку, их отношение меняется, пока Грейс окончательно не превращается в подневольное существо, которое все подряд по-разному используют. Исключение составляет разве что влюбленный Том. Да и тот понимает, что есть вещи, писательское призвание в первую очередь, которые для него важнее, чем попечительство над «униженными и оскорбленными». Развязка стремительна и жестока: гангстеры под предводительством отца Грейс расправляются с ее согласия с нерадивыми жителями Догвиля. Пощады удостаивается только собака — по ее родовому имени, надо полагать, и назван Догвиль. Но это снова из области интерпретаций.

Воспроизведение фабулы отнюдь не случайно. Мера условности в фильме настолько высока, а закадровый текст так подчеркнуто литературен, что не следить за историей не представляется возможным. Можно даже смотреть, закрыв глаза, то есть, проще говоря, воспринимать все, как радиоспектакль. (В этом случае из поля зрения пропадут выразительные лица Николь Кидман, Бена Газзары, Лорен Бэколл, но зато останутся их голоса.) Мера условности сама по себе ничего не означает. Это конвенция, предложенная зрителю, с которой он легко соглашается. (В Догвиле нет ни стен, ни домов, ни собственно улиц. Хотя и есть их чертеж.) Приняв конвенцию, зритель начинает соучаствовать. В чем? В игре актеров? Игра, бесспорно, хороша, но при этом непсихологична. Отождествления с героями здесь никак не происходит. Остается история, рассказываемая как героями, так и с помощью этих героев. Ее, если угодно, визуальная развертка, напоминающая чертеж городка.

Эту историю в самых общих чертах мы уже рассказали. Она поддержана архаичной музыкой барокко (размеренные духовые) и четкой структурой действия (главы — это также сцены, а может, и целые акты). Дальше следуют разговоры о мастерстве.

И все-таки хотелось бы вернуться к прозвучавшему вопросу: где место «послания» в этом фильме? Разве Ларс фон Триер настолько банален, чтобы ограничиться антиамериканизмом? (Хотя нельзя не признать: тот факт, что режиссер снимает Америку, в ней не побывав, составляет предмет его особой гордости.) Антиамериканизм нейтрализуется простым обобщением: Догвиль — модель, не имеющая никакой этнической окраски, он находится повсюду. Значит, моделирует он что-то другое. Но что?

Может, нужно быть внимательными к содержанию диалогов? Например, к диалогу о морали между Грейс и ее отцом, в котором так часто звучит слово «arrogance» («высокомерие, снисходительность», но и «спесь»)? Это Грейс обвиняется в моральном высокомерии, ибо податливость — покорность, — как и стремление найти оправдание всему, включая самые варварские формы поведения, — в сущности, такая же спесивость, как и агрессивное навязывание собственной воли другим. Можно принять это как высказывание фон Триера, высказывание, имеющее к тому же актуальный политический подтекст. Но этим фильм не кончается.

Фильм кончается серией фотографий вполне определенного времени. Атрибутировать их не составит труда даже неспециалисту. Это Америка 30-х, а вернее, та чудовищная нищета, в которой в годы Великой депрессии оказались американские фермеры, — отсюда образы зачумленных, голодных детей, как и изнуренных взрослых с потухшими лицами. Среди мелькающих лиц мы узнаем и героиню Доротеи Ланг — только это не знаменитый кадр, вошедший во все истории (документальной) фотографии, но другой, где та же женщина со своими детьми показана сидящей под пологом фургона. Фотографии, выполненные по заказу Администрации по защите фермерских хозяйств, конечно, не являются нейтральными. Неоднократно отмечалось, что в них повторяются определенные тропы, которые указывают на риторику этого — документального — изображения. (Среди них: обращенность к «другому» зрителю, то есть к представителям другого класса; изображение изолированного «факта» как метонимического указания на обстоятельства в целом; создание галереи «достойных помощи» бедных и т.д.) Но то, что исследователь может инкриминировать документальной фотографии в качестве «недостоверности», в контексте фильма в целом и монтажного стыка в частности приобретает другое звучание. Фотогра-

фии здесь подчеркнуто документальны. Их невидимая риторика подавлена еще и тем, что сам по себе фильм предельно неиллюзионистичен. Будь он снят привычным образом, без задника и чертежей на полу, без глав-заставок и «приниженной» игры актеров, контраст между ним и подборкой фотографий был бы не столь разительным. Но именно потому, что решение фильма столь условно, фотографии становятся воплощением реальности. Их иллюзионизм возводится буквально во вторую степень. Вот почему не только нельзя их осмыслить «риторически», но нельзя и отделаться от напрашиваемой референции. Референция проста: это — Догвиль.

Неожиданная «материализация» Догвиля вызывает тошнотворную реакцию. В это невозможно поверить — это *и есть* Догвиль? Подчеркнем, что такое «и есть» рождается, вполне по-эйзенштейновски, из самого монтажного стыка. Притом что бедные на фотографиях — единственный протагонист, чью сторону, в принципе, можно было бы занять. (Сам фильм «устроен» так, что невозможно встать на чью-либо сторону — мораль в нем, как мы пытались показать, предельно релятивизирована.) Смысл, возникающий из такого стыка, весьма непригляден. О том, что мораль бедняков не лучше, чем мораль богачей, уже не раз говорилось. Стоит ли это повторять? Ведь нельзя же думать, что изощренный режиссер отождествляет этих исторически конкретных обделенных со всей (теперешней) Америкой. (Как невозможно допустить, что Догвиль — это «буржуазная» Америка.)

«Высокий» формализм фон Триера оборачивается одной, но, пожалуй, невозместимой утратой — утратой критической позиции. Даже если предположить, что это всего лишь провокация, что режиссер провоцирует — испытывает — наше моральное чувство, что же остается? Провокация как послание? И больше ничего? Возвращаясь к другим его картинам, трудно удержаться от мысли: если прием левого искусства (а фон Триер как будто особенно внимателен к Брехту и его наследию) освобождается от содержания этого искусства, он становится пустым и даже больше — буржуазным. «Буржуазный» означает, что прием этот, в своем техническом неглиже, апроприируется рынком «высокого» искусства. Вот почему очуждение в «Танцующей в темноте» столь технически совершенно, но в социальном отношении безжизненно — оно не в силах мобилизовать ни чувственность, ни моральное чувство, вызывая лишь кивки одобрения у тех, кто знает, как это сделано. Критическая позиция подменяется технологическим ноу-хау, объединяющим сообщество пассивных («знающих») эстетов. Их роль сугубо вспомогательна — своим молчаливым/шумным согласием они дублируют чужое совершенство.

Вообще, этот фильм — о морали. Но не о моральной ущербности богатых и бедных, жертв и агрессоров, не об их взаимодополнительности как варианте диалектики раба и господина. Этот фильм — о морали мастера, который умеет все и может применить свое умение в разнообразных целях. Только вот чему (или кому) служит мастерство Ларса фон Триера, остается для нас в лучшем случае загадкой.

ОЛЕГ АРОНСОН

Высокомерие и волшебство

«Догвиль»

Есть фильмы, сам факт появления которых требует их незамедлительной критики. Они словно возникают необходимо вместе с будущей критикой, предполагают ее, включают ее в качестве своей неотъемлемой составляющей. Но критика эта связана не с их художественными просчетами, а, напротив, с той степенью совершенства, до которой может быть доведен фильм как художественное произведение. В каком-то смысле можно говорить даже о том, что такие фильмы-произведения являются индикатором состояния самой критической способности, или точнее, способности критики осуществлять свою непосредственную социальную функцию — завершать всегда незавершенное произведение как некоторое содержательное высказывание.

Фильм «Догвиль» Ларса фон Триера, без сомнения, относится к таким фильмам. Мнения о нем возможны (и должны быть) полярные: от восхищения до отвращения. «Догвиль» сделан как серия провокаций, где каждый зритель вынужденно попадается хоть на какую-нибудь. Этим он структурирует сообщество зрителей. Именно в этом его «сделанность». И если задаваться старым формалистским вопросом: «как сделан этот фильм?», то речь должна идти именно о том, как создается пространство провокации, а не о том, как устроено произведение. Дело в том, что «Догвиль» в определенном смысле завершен в себе как объект, он организован как художественное произведение, а это значит, что анализ его формально-содержательных структур сразу становится искусствоведческим, а не сугубо киноведческим.

Конечно, есть немало фильмов, которые несут в себе претензию быть произведениями искусства. Некоторые справляются с этой задачей лучше, что позволяет нам заново задаваться вопросом о возможности кино как авторского искусства, другие — хуже, оставляя нас лицом к лицу не столько с произведением, сколько с претензией быть таковым. Мастерство Ларса фон Триера от фильма к фильму обретает все больший лоск. Однако если мы идем не вслед формальному техническому мастерству, а вслед задачам, которые режиссер решает помимо этого, то нельзя обойти вниманием именно тему провокации.

И здесь очень важно не путать, как порой это делается, провокацию и эксперимент. Фон Триер ни в коем случае не экспериментатор. Его режиссура неявно исходит из предпосылки конца всех и всяческих экспериментов. Другое дело, что Триер вольно или невольно подошел к своеобразной эстетике смешения эксперимента и провокации, смешения, по сути, риторического, поскольку за экспериментом культурно закреплено право художника на ценности «открытия» и «новаторства». Провокация под маской эксперимента смещает восприятие из социальной сферы в эстетическую, утверждает «эстетику» как определенную сферу, где все еще возможно высказывание в рамках только искусства. Фактически мы неявно имеем дело с реанимацией модели l'art pour l'art — искусство для искусства, — что на сегодня давно уже не эстетический, а политический принцип. Политика проникает в «Догвиль» через его эстетику, через его эстетизм, через цепь провокаций, которые превращают зрителя в существо чувствующее (эстетическое).

Как уже было сказано, каждый зритель должен найти в «Догвиле» свою провокативную зону. Кто-то попадается на крайнюю условность и подчеркнутую театральность зрелища, кто-то — на перипетии рассказываемой истории, задевающие моральные стереотипы, кто-то — на триеровские апелляции к левому искусству, и в частности, к брехтовской театральной традиции, кто-то — на шокирующий монтажный стык (прямо-таки эйзенштейновский) в финале, принуждающий зрителя включиться в прочтение фильма как некоего социального высказывания. Все это — лишь отлаженные приемы, строгость исполнения которых свидетельствует об антиэкспериментальной направленности фон Триера, о его искусстве как донельзя консервативном, но прикрывающемся авангардной позой.

Итак, попробуем назвать некоторые триеровские провокации.

Эксперимент, что есть не только оригинальность формы, но, прежде всего, ее недостаточность. Он всегда принципиально незавершен, поскольку направлен в будущее, к зрителю, способному измениться и завершить его в своем восприятии: для него еще нет должной формы. Таков посыл и театра Брехта, и кинематографа Дзиги Вертова. Таков посыл левого искусства, предполагающего, что эстетика как сформировавшийся посредством традиционного искусства определенный язык чувственности будет преодолена, и это сделает людей умнее или, по крайней мере, лучше. Эксперимент в своей открытости новому подвешивает многие условные ценности (в том числе и ценности искусства). Сегодня же искусство (и это особенно заметно в кинематографе) репрезентирует себя через знаки искусства. И фон Триер в этом абсолютный профессионал. Он даже эксперимент лишает его содержания, делая знаком искусства. И после «Догвиля» еще более заметна вся фальшь радикальности манифеста «Догма 95», где даже «сопротивление авторству» было превращено в еще одну хитроумную политику авторства. Дело, конечно, не в том, что в «Догвиле» уже не соблюдается ни один (!) из пунктов манифеста «Догма». Нелепо требовать ригоризма в исполнении возложенных на себя обязательств, даже если и подписано кровью «клянусь». Все — игра. Или — искусство для искусства. Или — политика (авторства), где зритель нужен лишь постольку, поскольку он попадается на эти риторические уловки, он глуп, он глупее фон Триера. Не есть ли это еще один вариант высокомерия, столь драматически обсуждаемого героями «Догвиля»?

Театр. Нельзя сказать, что ту степень условности, которая достигается в «Догвиле», можно напрямую соотнести с заснятым на пленку спектаклем. Хотя, конечно, все действие разворачивается словно на подмостках со всей системой театральных мизансцен, с их необходимым условным моментом «здесь и сейчас», объединяющим место и время действия.

Кого-то могут удивить внешние приметы театральности и та мера изобразительной абстрактности, когда дома, деревья и животные оказываются лишь нарисованными мелом схемами. Одна из провокаций фон Триера заключена в том, что такое режиссерское решение *хочется* как-то интерпретировать, придать происходящему (на сцене) бóльшую смысловую нагрузку, искать его аллегорическое прочтение. Абстракция взывает к универсализации заложенного в ней смысла. Парадокс, однако, в том, что театр, заснятый на пленку, остается театром лишь номинально. Это лишь знак театра. Ибо давно, со времен Кокто и Паньоля, театральность — одна из составляющих кинематографического об-

раза. Задаваемая мера условности быстро и легко переводится зрителем в кинематографическую иллюзию. И «театр» остается только в качестве знака, приема, который отдан на откуп тем, для кого культ пространства сцены важнее десакрализующего это пространство взгляда камеры. Иными словами, «театр» в кино — одна из возможных иллюзий (кинообраз), всегда бессодержательная, если ее рассматривать в качестве формального приема.

Театральность «Догвиля» исчезает по мере втягивания зрителя в повествование, принятия им заданных «правил игры». Но в отличие от пространства театра, где эти правила связаны с определенным ритуалом (и культом искусства), требующим от зрителя «знания», «воображения» и «вкуса» (что идеально выражено в опере), фильм превращает все это во «всего лишь» кинозрелище. И обсуждать театральность содержательно имеет смысл только тогда, когда фильм постоянно сопротивляется такому превращению (как, например, «Правила игры» Ренуара или «Бриг» братьев Мекас). В противном случае это либо ложная проблема, либо интеллектуальное высокомерие по отношению к зрителю, не замечающему всю эту условность уже через пять минут после начала фильма.

Повествование. Повествование в «Догвиле», так же как и его театральность, работает не против кинообраза, а на него. Казалось бы, история, рассказываемая в «Догвиле», может шокировать лишь неофитов. Она превосходно исполнена, нужные акценты расставлены, присутствует необходимая трагическая перипетия. Но если не покупаться на риторику, придающую образам фильма избыточную многозначительность, на театральность, на литературность, выраженную и в фигуре рассказчика, и в речи персонажей, и в композиции, характерной для романа воспитания, с преамбулами перед каждой из девяти глав (стилистически это усиливается ненавязчивой музыкой XVIII века, наподобие той, что обычно используют в экранизациях такого рода романов), итак, если не покупаться на эти незамысловатые приемы, то все, что остается, — вполне жанровая картина в духе film noir. И ощущение это еще более усиливается тем, что действие перенесено в американские 30-е, что в пространство павильонного Догвиля периодически въезжают черные автомобили с гангстерами. Кроме того, Грейс в исполнении Николь Кидман оказывается характерной роковой блондинкой этого жанра, берущей образ практически напрямую из рук Лорен Бэколл, которую хитроумный фон Триер также пригласил на одну из ролей. Фактически те моральные парадоксы повествования, которые готовы обсуждать и интерпретировать зрители, наследуют куда более изощренной моральной амбивалентности жанра noir.

Что касается общего пафоса триеровского повествования, который можно соотнести со словами Грейс: «Я хочу, чтобы Догвиль был уничтожен», то его антиобывательская направленность весьма вторична (если не сомнительна) хотя бы потому, что именно такой ход давно стал жанровым. Достаточно вспомнить вестерны, от «Полдня» Фреда Циннемана до «Всадника высоких равнин» Клинта Иствуда, по отношению к которым высказывание фон Триера мало что добавляет, кроме, конечно, известной стилистической прихотливости, которую кто-то может принять за новое измерение («высокую меру») или глубину.

Брехт. Фон Триер любит Брехта (о чем сам не раз заявлял). Он воспользовался брехтовской эстетикой (очуждающие зонги) уже в «Танцующей в темноте». В «Догвиле» совмещение условных подмостков и повествования вновь отсылает к брехтовской идее эпического театра. Вопрос, который возникал уже и в связи с «Танцующей», остается: насколько возможно театральный брехтовский прием напрямую переносить в кинематографическое пространство? Если в предыдущем фильме жанровая мелодраматическая схема фактически поглотила этот прием, лишив его очуждающей силы, в результате чего он превратился в своеобразную виньетку «для знатоков» или в оригинальный стилистический ход для остальных, то нечто подобное происходит и в «Догвиле». Дело в том, что повествование, выведенное на театральную сцену, должно, по идее Брехта, лишить представление миметизма, в котором сконцентрированы идеи психологического переживания, вчувствования, идентификации с персонажами. Именно через серию подобных отождествлений произведение искусства становится товаром, а его восприятие потреблением. В брехтовском театре повествование (диегесис) сопротивляется мимесису, создавая очуждающий эффект, демонстрируя как условность сцену и любые риторические фигуры, про-

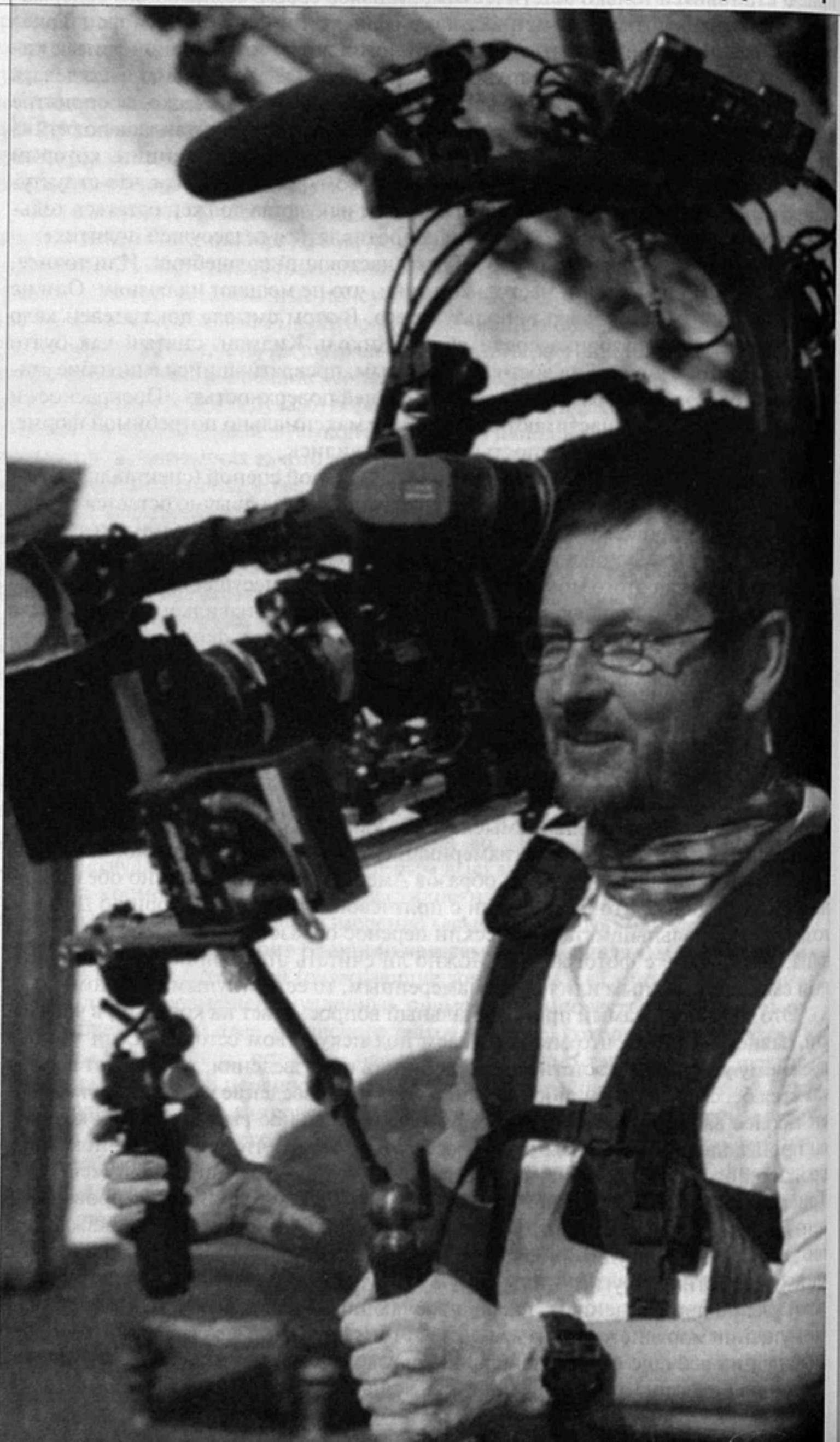
изводимые на ней, и это позволяет показать, что граница сцены проходит там, где мы сами способны установить дистанцию по отношению к собственному «первичному» (миметическому) восприятию.

В кино ситуация принципиально иная. И театральность, и литературное повествование давно уже не рассматриваются в качестве антитез «чистому» кино, они апроприированы кинематографом, стали частью кинематографической иллюзии, а потому разрушительный антииллюзионистский брехтовский прием не может быть воспроизведен с помощью этих средств. Это возможно, если прием становится только эстетическим, лишаясь своего социального содержания. (Собственно говоря, именно в таком виде он и используется фон Триером.) Когда Жан-Люк Годар, один из немногих, кого можно причислить к кинематографическим последователям Брехта, говорил, что фильмы надо делать политически, то фактически имел в виду, что кинематографическое восприятие формируется через определенные образы-клише, где уже притаилась политика (не важно — денег или вкуса). Его кинематографический принцип, который Сьюзен Зонтаг удачно назвала «антиволшебством», состоит в том, что структура произведения должна быть разрушена, а от искусства должен остаться только критический взгляд, позволяющий сопротивляться вездесущей политике.

В отличие от Годара, Ларс фон Триер настоящий волшебник. Или точнее, фокусник. Его провокации настолько тонки, что не мешают иллюзиям. Они не очуждают клише, но только используют его. В этом смысле показателен кадр спящей в кузове грузовика среди яблок Николь Кидман, снятый как будто сквозь брезент, ставший на время прозрачным, превратившийся в подобие старинного холста с его ауратически потускневшей поверхностью. «Прекрасное» и «возвышенное» здесь настигают зрителя в их максимально потребимой форме, когда искусство и клише полностью отождествились.

Монтаж. «Догвиль» заканчивается не финальной сценой (спектакля и истории). Фильм «Догвиль» заканчивается титрами. И когда обычно остается только музыкальное сопровождение, когда в зале уже зажигается свет, одни зрители направляются к выходу, обсуждая насущные проблемы, другие еще сидят в креслах, — именно для этого момента, который привычно несуществен, — фон Триер припасает свою главную провокацию. Условность и павильона, и искусства сменяется шокирующей реалистичностью американских фотографий периода Великой депрессии. Фотографии нищих и голодных людей, на фоне которых идут титры «Догвиля», иронически сопровождаются песней Дэвида Боуи Young Americans. Выбор и снимков, и музыки слишком определенный, а из-за контраста по отношению к предыдущим трем часам абстрактно-аллегорического искусства эта определенность не может не быть прочитанной. Можно сказать, это единственный принципиальный монтажный стык в фильме, что невольно заставляет наделять его особым смыслом. Но каков этот смысл — не совсем ясно. Если в нем видеть обычный антиамериканизм, то не вполне понятно, почему из всего неисчислимого множества образов Америки выбраны именно обездоленные. Ясно, однако, что в сочетании с притчевой структурой истории о Догвиле возникает невольный метафорический перенос образов обывателей Догвиля на лица, смотрящие с фотографий. Можно ли считать этот вопиюще высокомерный смысл случайным или непреднамеренным, то есть «глупым смыслом»?

Это, пожалуй, самый принципиальный вопрос, ответ на который, в частности, зависит от того, что мы понимаем под искусством сегодня. Если мы по-прежнему утверждаем эстетическую ценность произведения, то сам этот вопрос кажется бессмысленным, ибо «Догвиль» как «произведение искусства» оказывается более важным, чем то сопутствующее социальное высказывание, которое он производит. Но если мы отдаем себе отчет в том, что в современном мире произошло отождествление произведения и товара, то монтажный жест фон Триера видится совсем иначе. Он не случаен, поскольку формально-провокативен. Будучи сделан как серия провокаций, «Догвиль», в соответствии с каждой из них, структурирует аудиторию по разделяемым ценностям. Одни покупаются на мнимую эстетику, другие — на мнимую этику. Но покупаясь — покупают. Покупают уже не произведение, а товар, включающий в себя и восхищение снобов, и возмущение моралистов. И за всем этим стоит политика, извлекающая свои дивиденды из все еще сохраняющейся культовой ценности искусства, политика, превращающая то, что раньше виделось волшебством, в высокомерие.



Ларс фон Триер
на съемках
«Догвиля»

Л.КАРАХАН

«Догвиль» и окрестности

Никогда прежде — по крайней мере, за последние лет десять — главная каннская коллизия не имела столь определенной и в то же время странной драматической конфигурации. По сути, конкурс распался на две части: «Догвиль» Ларса фон Триера — с одной стороны и все остальное — с другой. Кстати, «Догвиль» был показан на шестой день фестиваля, то есть ровно посередине его общей двенадцатидневной дистанции. Кто после этого скажет, что великий каннский геометр Жиль Жакоб совсем устранился от программирования и исполняет лишь почетные обязанности президента фестиваля[1]?

Но нельзя было заранее представить степень отрыва «Догвиля» от «всего остального» — то, что этот фильм разделит программу фестиваля не пополам, а на две поразительно неравные части. Одна из них — «Догвиль» — оказалась гигантской загадочной планетой, скрывающей свои заветные тайны в завораживающем тумане, другая — «все остальное», — менее интригующим и, в общем-то, знакомым в своих основных координатах кинематографическим пространством. И не то чтобы геометрия Жакоба была посрамлена. Просто «Догвиль» вдруг взял и сделал реальным нереальное — ирреальное соотношение художественных сил.

История искусств подсказывает, что самая немереная гениальность всегда сопоставима с высокой одаренностью. Как сопоставимы при всей очевидной разнице художественных масштабов, скажем, «Давид» Микеланджело и «Давид» Донателло или романы Достоевского и романы Тургенева (даже в названиях использующих одну и ту же стилевую конструкцию: «Преступление и наказание» — «Отцы и дети»). «Догвиль» же именно выходит из поля сравнительных эстетических оценок[2].

Сила воздействия «Догвиля» (когда это воздействие не блокируется неким волевым усилием) явно исключает все разумные эстетические сопоставления, даже если представить себе, что против «Догвиля» играет не нынешняя (вовсе небезнадежная — с точки зрения даровитости) каннская команда, а символическая сборная каннских шедевров всех времен. Как же быть с этим «внеэстетическим» моментом? Такое ощущение, что есть лишь один-единственный выход из положения: усмирить чувство собственного критического достоинства и признаться — воздействие «Догвиля» имеет не только (а может, и не столько) эстетическую, но и некую магическую природу — в прямом, не в метафорическом смысле слова.

---

[1] С 2001 года должность директора фестиваля, которую более двадцати лет занимал Жиль Жакоб, перешла к его преемнику Тьери Фремо. — *Прим. ред.*

[2] Вряд ли стоит безоговорочно доверять тем аналогиям, которые как никогда щедро подсказывает в связи с новой картиной сам фон Триер (Брехт, «Николас Никльби» в постановке Королевского Шекспировского театра, датские телепьесы 70-х и т.д.). Ведь кинематограф уже мог оценить его выдающуюся способность к инсинуациям. Правила «Догмы» и обет эстетического целомудрия (Vow of Chastity) многие приняли всерьез, но только не сам подписавший этот обет фон Триер.

Особое воодушевление фильм фон Триера вызвал у российских критиков (ни в коем случае не отделяю себя от этого сообщества). В контакте с «Догвилем» словно пробудилась сама наша культурно-историческая ментальность: предрасположенность к восприятию иррационального посыла и всяческой загадочной суггестии. Ведь мы чрезвычайно доверчивы к манку медиума и всегда готовы безотлагательно его канонизировать. Российским «быстрым разумом» в Канне были рождены даже такие киноведческие максимы: «В год, когда фон Триер снимает свой фильм, все фестивали надо просто отменить» или «В Канне фон Триер должен получить *всё* или ничего». А в итоговых отечественных публикациях в полной мере проявилась уже агрессия как обратная сторона безраздельной преданности и зависимости. Больше всего, естественно, ругали жюри во главе с прославленным французским режиссером Патрисом Шеро, которое не удостоило «Догвиль» ни одной из имевшихся наград, а заодно и всю сомнительную рядом с фон Триером конкурсную программу и вообще Канн. Мол, он выдохся и никуда не годится. Интересно, что в похороны Каннского фестиваля включились даже те критики, которые в Канне не были. То есть началась психологическая ирадиация. Кто-то высказался в том смысле, что надо и Венецию — заодно с Канном... Странно еще, что не дошло до пикетов и сожжения чучела Шеро. Хотя что он такого сделал? Всего лишь проявил подобающий случаю максимализм: не дал «Догвилю» *ничего*.

Ультимативная реальность, которую продемонстрировал «Догвиль», возбудила не индивидуальные вкусовые рецепторы, а глубинные ментальные реакции и как следствие коллективное бессознательное.

Магию фильма, которую с таким простодушием и очертя голову приняла российская критика, западная пресса, напротив, встретила настороженно и с явным желанием поскорее откреститься, заслониться от ее чар традиционными критическими фильтрами. Была даже какая-то пугливость в том, как каннская периодика писала о фильме фон Триера. Авторы словно опасались ненароком переступить ту незримую черту, за которой уклончивые тезисы о неоднозначности, противоречивости и спорности «Догвиля» перестают смягчать его проникающее магнетическое воздействие. Поэтому и никаких реальных приближений к фильму, никаких конкретных суждений: «за» или «против». Сказать грозное «нет» позволил себе лишь Тодд Маккарти в Variety. Американцы в очередной раз ополчились на фон Триера за его антиамериканизм. Но под панцирем патриотических чувств и «Догвиль» не страшен. А каково в зоне прямого излучения? Не лучше ли держаться на расстоянии, успокаивать себя тем, что «Догвиль» как произведение искусства, в общем-то, ничем не отличается от других фаворитов фестиваля[3], или же благородно предупреждать окружающих об опасности? Как раз такое предупреждение сделал английский критик Аллан Хантер (Screen). В анонсе к своей рецензии он прямо написал: «Бескомпромиссный нарративный эксперимент фон Триера лает и кусает».

Можно сказать, что Западу не хватило смелости на «Догвиль». Или это у нас не хватает зрелости, чтобы усвоить наконец всю меру опасности глобальных гипнотических искушений?..

При ближайшем рассмотрении максимализм каннского жюри («Догвилю» — ничего) имел мало общего с радикальными предложениями отечественных триепоклонников. Скорее проявилась все та же западная осторожность, просто эту осторожность по отношению к «Догвилю» жюри довело до крайности.

Не случайно жесткое наградное решение не вызвало в зале «Дебюсси» (где в телетрансляции церемонию закрытия обычно наблюдает международная критика) ни свиста, ни топота, ни каких-либо других проявлений бурного протеста, на которые (если что) не скупится свободная пресса. Перегруз призами — по два каждому из трех главных по рейтингу (после «Догвиля») фаворитов фестиваля («Слону» Гаса Ван Сента, «Нашествию варваров» Дени Аркана и «Отчуждению» Нури Билге Джейлана) — зал воспринял с пониманием. И без негодова-

[3] В анкете журнала Screen «Догвиль» разошелся, к примеру, с «Отчуждением» турецкого режиссера Нури Билге Джейлана всего на 0,1 балла.

ния собравшиеся узнали, что безраздельный властитель каннских дум оказался образцово-показательным изгоем.

Славный своей политической искушенностью, Канн много лет справлялся с неординарностью триеровского кино. На разных этапах созревания фон Триера изыскивались разные формы призовой адаптации для его специфического авторского высказывания (которое с годами не столько менялось, сколько набирало силу и независимость): в 1984-м («Элемент преступления») и в 1991-м («Европа») молодой фон Триер был с легкостью обуздан наградой за техническое совершенство; в 1996-м («Рассекая волны»), отвечая уже достаточно определенному и отнюдь не техническому вызову триеровского фильма, пришлось расщедриться на почетно-компромиссный Гран-при; в 1998-м («Идиоты») фон Триер сделал всем подарок и был достаточно маргинален, чтобы его можно было не рассматривать среди кандидатов на призы, но зато уже в 2000-м («Танцующая в темноте») настал тот оптимальный момент, когда легче всего было объявить, что фон Триер наконец-то стопроцентно совпал с эстетическими ожиданиями и вручить ему «Золотую пальмовую ветвь».

Члены жюри Канна-2003. Патрис Шеро — третий слева

Учитывая беспрецедентный отрыв «Догвиля» в нынешнем конкурсном соревновании, фон Триеру полагалось бы выдать драгоценную вторую «Пальму» или даже какую-нибудь «Пальму Пальм». Никакого другого способа сохранить status quo и фон Триера как чисто кинематографическую фигуру просто не было.

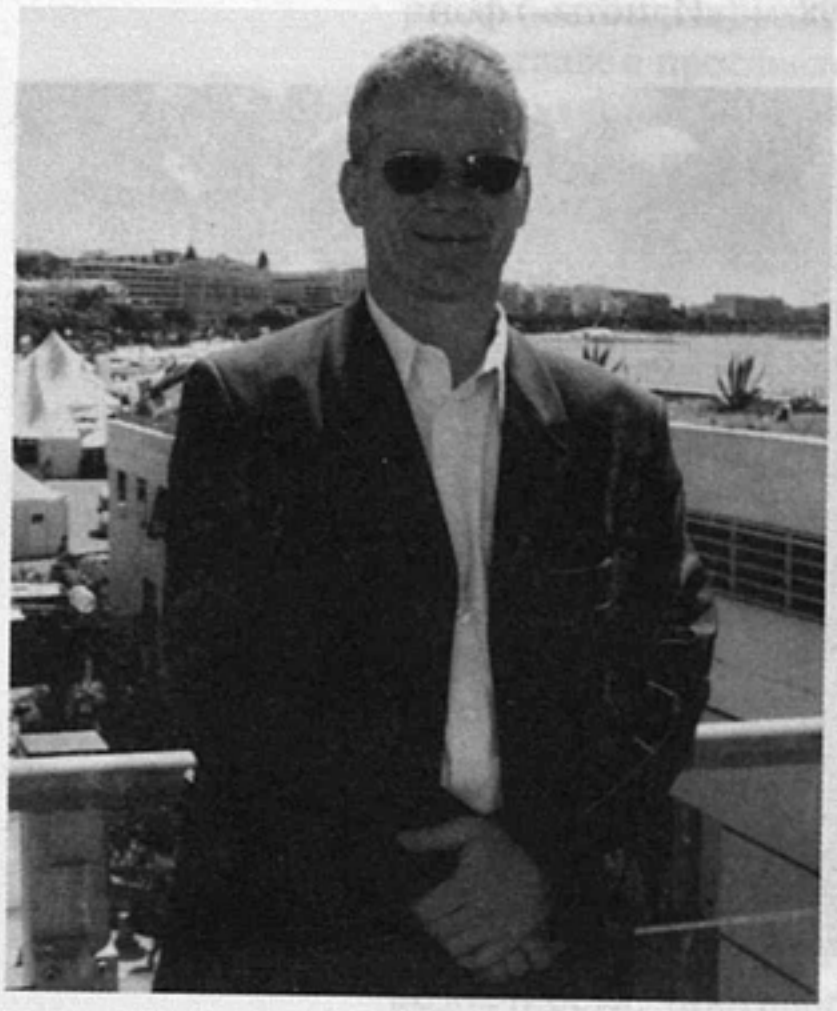
В прежние консервативные и лучшие жакобовские времена, когда господствовал штучный подход и ценились прежде всего конкретные имена и конкретные произведения, разумный способ приручить неправильного режиссера, конечно, нашелся бы. Однако с приходом в Канн нового директора фестиваля Тьери Фремо, а вместе с ним и левой идеологии внимание к персоналиям и статусам сменил интерес к общим социально-историческим вопросам, контекстам и тенденциям.

Левый, с известной долей радикализма, настрой стал проникать в каннскую атмосферу с 2001 года. Как раз тогда программированием начал ведать Тьери Фремо. В 2003-м окрепший левый фланг заявил о себе уже с присущей ему идеологической демонстративностью. К примеру, у фестиваля появился свой лозунг. Позаимствованное у Федерико Феллини изречение, казалось бы, начисто лишено политического содержания: «Да здравствует кино!» (Viva il cinema!)[4]. Но важен контекст, в котором бесхитростное восклицание мастера стало главным лозунгом Канна и усиленно внедрялось в сознание публики всеми фестивальными изданиями, а также средствами наружной рекламы. Любопытно сопоставить этот лозунг с тщательно подобранными изречениями других знаменитых кинорежиссеров. В темное время суток эти изречения проецировались на гигантский фронтон главного фестивального зала. Вот лишь некоторые: «Больше нет Югославии и нет ее искусства» (Эмир Кустурица); «Кино — единственное удовлетворение в жизни» (Кен Лоуч); «Я верю в возрождение искусства» (Фриц Ланг). В контексте этих цитат делается более очевидной и задача провозглашения здра-

[4] Ретроспектива фильмов Федерико Феллини была включена в программу нынешнего Канна.

виц в адрес кино, которое в наши смутные времена, надо думать, являет собой последнее пристанище гумманизма. То, что Канн и так всегда утверждал с экрана, левые с их вечной страстью к риторике и пропагандистскому нажиму облекли в слова и преподнесли с пафосом.

Но во всем этом нет ничего удивительного. Удивительно другое: почему прогрессивные кинематографисты не нашли в своих рядах места для фон Триера? Более того, левый Канн ответил на радикализм фон Триера встречным радикализмом и, по сути, выдворил строптивого датчанина за пределы гуманитарной киноутопии как персону non grata.



Тьери Фремо

Если бы в Канне-2003 победили фильмы, резко отличающиеся от «Догвиля» по своей идейной направленности, решение жюри было бы легче понять. В конце концов, искусство искусством, а идеология врозь. Но вот перечень тех актуальных акцентов, которые были расставлены фестивалем в фильмах-призерах. «Слона» восприняли как жесткую, почти репортажную американскую трагедию, изобличающую скрытую агрессию внутри буржуазного благоденствия, то есть как ожидаемый камень в агрессивно разросшийся американский огород. В «Нашествии варваров» опять же пришлась ко двору критика буржуазных нравов, причем с очень правильной по левым меркам дифференциацией: ядовитая и бескомпромиссная в описании социальных институтов и не лишенная ностальгических, сентиментальных нот по отношению к конкретным человеческим судьбам. В фильме «Отчуждение» привлекла тихая драма человека, впавшего в одиночество как в болезнь, незаметную, но злокачественную в столь существенном именно для левой идеологии социальном смысле. Наконец, четвертый призер — фильм каннской любимицы из Ирана Самиры Махмальбаф «Пять часов пополудни», всемерно отвечающий идеям мультикультурности и, конечно же, антиамериканский по настроению.

Спрашивается, чем же при таком призовом раскладе не угодил жюри фон Триер? Тоже, кстати, не чужой Канну художник, он представил в «Догвиле» и антиглобализм, причем в самой горячей, желанной его форме антиамериканизма, и тему угнетающей личность фашизации общества[5], и игру в моральную амбивалентность, которая всегда тешит левых. Не счесть в «Догвиле» и рискованных художественных экспериментов, безудержного новаторства, которые импонируют левой идее.

Не в отверженные следовало попасть «Догвилю», а стать настоящим знаменем для левых радикалов. Тем более если учесть, что левые еще со времен Эйзенштейна неимоверно ценят силу воздействия экрана. У фон Триера она сравнима разве что с неотвратимо проникающим в сознание запрещенным 25-м кадром.

Есть одно заветное слово, которое уже давно сопровождает фон Триера. После «Догвиля» его не произнес только ленивый. Именно оно неожиданно приближает к пониманию парадоксов каннского контекста. А вместе с тем и к пониманию самого себя в контакте с «Догвилем», с той сверхэстетикой и зомбирующим воздействием триер-экрана, которого не избежать.

Слово-ключ — «провокация». Фон Триер — прирожденный или даже врожденный провокатор. В новом фильме провокативность наполняет энергией каждый художественный элемент. Провокативно все, начиная с, казалось бы, самых безобидных составляющих фильма: его вызывающей продолжительности (2 часа 58 минут), условной театральной среды, архаично-литературного нарратива. Открыто провокативен и сам исходный творческий импульс, что с

[5] Тут важно заметить: в своих предфестивальных интервью Патрис Шеро особенно стремился подчеркнуть, что «он не собирается навязывать свои критерии остальным» и «что он — не диктатор».

удовольствием подчеркивает фон Триер: «Американские журналисты сказали мне, что я критикую страну, в которой никогда не был, и я решил продолжить то, что делал».

В принципе, для левой идеологии провокативный гений подходит как нельзя лучше. Ведь провокация — это излюбленное подпольное оружие леваков, легко совмещающих гармонию и гуманизм на вывеске с кровожадным стремлением дестабилизировать сознание несчастного обывателя и пробудить его от буржуазной спячки. Но нестыковка, как видно, в том, что фон Триер (в отличие от того же Брехта) упрямо не утилизируется как социальный художник.

Попытки извлечь из его «Догвиля» хотя бы подобие социального смысла приводят либо к искусственным концептам, либо к аналитической осечке, что замечательно показал Олег Аронсон в своей статье (она публикуется в этом же номере). Он приводит в пример, казалось бы, источающие именно социальный жар финальные титры «Догвиля», запущенные на фоне обличительных документальных фотографий эпохи Великой депрессии под саундтрек знаменитой протестной песни Дэвида Боуи Young Americans. Чего же больше? Но даже в этом почти публицистическом эпилоге не фон Триер служит социальным смыслам, а видимость этих смыслов — фон Триеру.

Самое значительное, что может открыться зрителю, жадно ищущему откровений в энергичном монтаже, связано не с новым социальным знанием об униженных и оскорбленных, которые на экране, а с постепенным осознанием того очевидного факта, что фон Триер сделал невозможное — с помощью мощной экранной агрессии он заставил людей, всегда неудержимо покидающих зал на титрах, вернуться, остановиться и в неясной тревоге досмотреть его фильм до самого последнего кадра. Эффект застывшего в тяжелом оцепенении и ожидающего чего-то зала сразу после Канна с точностью повторился и в конце московского фестивального просмотра.

Но пример с эпилогом «Догвиля» — это только частный случай поэтики. Куда более показательны в своей чисто провокативной природе кульминационные коллизии фильма. И прежде всего, его самый ошеломляющий моральный аттракцион: превращение главной героини Грейс из ангела милосердия в мстящую фурию. Эта глобальная метаморфоза намеренно лишена в фильме какой бы то ни было психологической органики и творится как столкновение несоединимого, как коллапс характера.

Если сравнить практику фон Триера с классикой постижения противоречивых натур, скажем, у Достоевского (полифония) или у Толстого (диалектика души), то метод фон Триера правильнее всего назвать методом короткого замыкания: характер не эволюционирует, не раскрывается в противоречиях, но аннигилирует, так что наступает кромешная темнота. Не случайно в своих пиковых состояниях герои фон Триера всегда вызывают у зрителя чувство помрачения и потери ориентации. Начинаешь испытывать что-то похожее на паническое состояние.

Наверное, так и должна действовать провокация, которая не пробуждает в восприятии никакого определенного содержательного отклика, а лишь самоценное состояние нестабильности.

Замкнутая на самое себя провокативность уже не побудительна и не предполагает ту социальную активность, которую рады приветствовать левые. Теряя свое толчковое, общественно полезное назначение, мощная энергетика провокации устремляется на поддержание нестабильности как особой ценности и погружает сознание в глубину асоциальной, болезненной депрессии.

Очевидно, приобщить к этому болезненно переживаемому самим фон Триером внутреннему состоянию и призваны все его ранящие, колющие и пронзающие образы. Режиссер словно демонстрирует провокативные маски своей боли, которые вызывают у зрителя ответную боль и погружают в нее, зацикливают на ней. По собственному свидетельству фон Триера, его самого можно обнаружить и в милосердной карательнице Грейс, и в аморальном моралисте Эдисоне-младшем. Но ничуть не меньше фон Триера и в других образах «Догвиля» — будь то садовник-насильник Чак, будь даже хранитель заветов «Догвиля» пес Моисей, прямо на наших глазах превращающийся из рисунка в живую, лающую в объектив собаку. Такой Моисей наверняка не только лает, но и кусает.

Кусает... Это шутки ради сказанное английским критиком слово имеет совсем нешуточное отношение к искусству фон Триера. Ведь укус, ранение предполагают не только нарушение, повреждение телесной целостности другого существа, но и определенную травматическую коммуникацию[6].

В самом общем виде коммуникативный смысл укуса можно обозначить как сброс избыточного, кризисного напряжения за счет *транс*миссии этого напряжения реципиенту. Не этим ли как раз и занимается главная протагонистка фон Триера в фильме «Догвиль» госпожа Милосердие (Грейс). Бежать из отчего дома ее заставило мучительное, невыносимое *высокомерие* (arrogance), о чем и сообщает в конце фильма отец Грейс — Большой человек. Грейс, почти как наркоманке (это угадывается в игре Николь Кидман), необходимо осуществить аварийный сброс, и она нарушает покой мирных обывателей тихого провинциального городка, инстинктивно провоцирует их, доводит до настоящей одержимости высокомерием, вызревшим уже в них самих, а далее... далее по тексту.

По тексту не только «Догвиля», но и всего современного кусачего[7] искусства, которое сажает зрителя на иглу своих неразрешимых внутренних проблем и противоречий (кризис репрезентации, кризис авторства и т.п.). Достичь ощутимого терапевтического эффекта, видимо, очень непросто. Хотя наш собственный знаменитый провокатор — писатель Владимир Сорокин — утверждает, что литературные занятия его лечат.

Но у фон Триера совершенно другие амбиции. У него изначально не локальный, а глобальный масштаб. Для того чтобы адекватно передать другому свое нестабильное внутреннее состояние, фон Триеру необходимо истинно всеобщее внимание и полное овладение этим вниманием. Ему нужна не имитация (мимесис), пусть даже самая искусная, а full contact — преодоление естественной эстетической дистанции. Фон Триер стремится к *прямому психологическому контакту* со зрителем. Не в образе — он никогда не пытался сам сыграть кого-то из своих героев, что как раз ограничило бы возможности прямого соприкосновения (образ всегда формализует и экранирует живую эмоцию), — а сквозь образ, сквозь фильм — навылет. В этой точке провокативные действия фон Триера как раз и уходят в отрыв от классических канонов эстетики, появляется иная сила воздействия экрана, которое можно назвать либо пара-, либо психоэстетическим. С помощью только ему одному доступных творческих технологий, которые доводят его актеров до полного психологического истощения, о чем они и свидетельствуют в рекламном ролике к «Догвилю» (как известно, Николь Кидман привязывали и оставляли одну в лесу), фон Триер достигает феноменального результата. Он как бы истончает материю личностного актерского присутствия на экране и вступает в незримый прямой психологический контакт со зрителем. Отсюда и ощущение некоей дополнительности в триеровском изображении, как будто кто-то вживую смотрит на нас через экран. Эффект, визуально сравнимый с почти пугающим в своей магической красоте кадром из «Догвиля», когда брезент, покрывающий кузов грузовика, не исчезая совсем, вдруг теряет фактурную плотность, делается прозрачным, и мы видим спящую под брезентом среди яблок неотразимую Кидман — Грейс.

Можно предположить, что с развитием собственной провокативной психотехники, а также с развитием съемочной техники, которая уже сегодня (stadycam нового поколения) позволила фон Триеру почти физически внедриться в происходящее на съемочной площадке — на улице Вязов, он достигнет еще более грандиозного успеха. А зритель попадет в полную зависимость от триер-экрана. Можно предположить и то, что уникальный пока эксперимент станет культурной магистралью XXI века, обещающего, как говорят, быть веком био- и психомутаций. Все это проверяемо. Все это подтвердит или опровергнет время. Разве что вопрос об эффекте искомого терапевтического воздействия фильмов фон Триера на него самого и его преданных зрителей так и останется открытым. По крайней мере, в сфере компетенции кинокритики он неразрешим.

---

[6] Не случайно укус играет такую важную роль в мифологии вампиризма.

[7] Не только в переносном, но и в самом прямом смысле слова, если иметь в виду, к примеру, образ человека-собаки, в котором пребывает акционист Олег Кулик.

СТАС ТЫРКИН

No comment

Экспериментальная, маленькая — всего на восемьдесят одну минуту — картина Гаса Ван Сента «Слон», снятая для производящей телефильмы компании HBO, — типичный no-prize-winning material. В урожайный каннский сезон ей не светило бы не только два (!) основных фестивальных приза, но даже, боюсь, отбор в конкурсную программу. Малость и экспериментальность — хорошие пропуска в общую могилу параллельного «Особого взгляда», где «Слону», по идее, самое место. Однако на фоне беспрецедентной слабости конкурса (никак, впрочем, не снизившей безмерного каннского снобизма и пафосности) это вполне локальных достоинств произведение неожиданно увеличилось в размерах до габаритов почтенного млекопитающего, чье присутствие в одноименном фильме Ван Сента так и не было обнаружено. В ситуации же, когда — как заметила мудрая коллега, никогда не ездящая в Канн, поскольку и без того понимает, что там происходит, — распределение наград имело единственным смыслом оставить без них «Догвиль» Ларса фон Триера (всем сколько-нибудь «важным» картинам было роздано сразу по два приза в одни руки, и дело с концом), фильм Ван Сента стал еще и едва ли не идеальным кандидатом на «Золотую пальмовую ветвь».

Во-первых, как к нему ни относись, «Слон», несомненно, снят автором (а что это означает для каннского культурного менталитета, объяснять не нужно). Однако по ведомству авторов в Канне числят и Пупи Авати, и Клинта Иствуда, но на представленный ими в конкурсе старомодный мейнстрим — вот уж поистине тяжеловесный, неуклюжий слон в посудной лавке — вансентовский «Слон» никак не похож. Эфемерный мутант, плод скрещивания папиного «школьного кино» с еще

«Слон» ***(Elephant)***

Автор сценария и режиссер **Гас Ван Сент**
Оператор **Харрис Сейвидес**
Художник **Бенджамин Хейден**
В ролях: **Алекс Фрост, Эрик Дьюлен, Джон Робинсон, Элиас Макконнелл и другие**
Blue Relief Productions, Fearmakers studios, HBO Films, Meno Films.
США
2003

более занудным европейским авангардом (Шанталь Акерман, Бела Тарр, Александр Сокуров), он если и не устремлен в будущее, то изо всех сил тужится предъявить заждавшемуся человечеству «новые формы в искусстве». Во-вторых, при всей своей уклончивости «Слон» — произведение решительно «прогрессивное»: смело диагностирует болезнь тотального немотивированного насилия в обществе и еще с большей смелостью уклоняется от попытки выписать какие бы то ни было рецепты. Учтем и сложную международную обстановку. Фильму Ван Сента нисколько не вредит его независимое американское происхождение: он полон здорового критицизма (название отсылает к поговорке о невозможности игнорировать слона в посудной лавке), но в сделавшемся общим местом антиамериканизме его по определению не упрекнешь. В отличие от «Догвиля», павшего жертвой вульгарных трактовок (радостно поддержанных, впрочем, самим фон Триером, на каннской пресс-конференции призвавшим общественность развязать кампанию «Свободу Америке!» на манер той, что США учудили с Ираком).

Европейцам нравится, когда американцы сами себя секут, освобождая их от этого неудобного и невыгодного занятия, и подобная самокритичность в Канне щедро вознаграждается. В прошлом году спецприза жюри за документальный фильм «Боулинг для Колумбины» удостоился его автор и протагонист Майкл Мур. Картина Ван Сента — как бы приквел этой буйной публицистической параболы. Фильмы столь идеально сообщаются один с другим, что крутить их можно на одном сеансе — сначала немногословного раздумчивого «Слона», потом шумный, растолковывающий его «Боулинг». Задаваться бессмысленным вопросом «Why?» Ван Сенту и вправду не было никакой нужды: годом раньше за него это сделал толстяк и скандалист Мур. Стартовой точкой документальной бравады Мура послужил инцидент в учебном заведении, где четыре года назад подростки открыли огонь по своим сверстникам, предварительно немного поиграв в боулинг.

Гас Ван Сент плавно перемещает зрителей в коридоры и классы подобной high school, для удобства снятой в родном Портленде, штат Орегон, медитативным кружением камеры запечатлевая один день из жизни среднестатистических американских школьников — с дискуссиями в аудиториях, сплетнями на переменах, беготней в спортзале, общением в кафетерии...

У Ван Сента двое подростков, держащихся в сторонке от будней и праздников школьной жизни, заказывают себе по Интернету оружие, чтобы в финале картины применить его против одноклассников и учителей в преувеличенной версии массового расстрела в Колумбине. А обаятельный популист Мур везет уцелевших в этом инциденте юношей в магазин K-mart, где их товарищи свободно купили пули для последующей стрельбы по одноклассникам. И предлагает торговцам возместить ущерб школьникам, взамен получив назад пули, впрочем, до сих пор не вынутые из позвоночника одного из подростков... События в Колумбине у Мура увидены безучастным глазом камеры видеонаблюдения. Ван Сент пропускает события дня школьной жизни через сетчатку проживающих его персонажей — фотографа Эли, футболиста Натана, блондина Джона (реальных портлендских парней, сымпровизировавших свои реплики перед камерой), следуя за ними по пятам в десятиминутных стедикамных проездах, зачем-то озвученных Бетховеном. Маршруты нарезающих километраж по школьным коридорам персонажей с нарочито стертыми индивидуальностями скрещиваются, сходятся, потом разбегаются, чтобы вновь сойтись. Дав круг, режиссер снова сводит героев, демонстрируя те же события теперь с другой точки зрения. Ван Сент вяжет узелки дня, по собственному усмотрению играет с пространством-временем, где захочет, удлиняет его, где захочет, сокращает. Кого-то эти окончательно спутавшиеся пути приведут в урочный час в кафетерий, где начнется стрельба, кого-то благополучно выведут из уютных школьных стен в более безопасное место. Никчемные микросюжеты — будь то случайная встреча в коридоре или сделанный на бегу фотоснимок, — увиденные многократно и с разных перспектив, поневоле кажутся более значительными. Кто-то может узреть в них намеки грядущей беды — при наличии умения вглядываться в ничем не примечательный поток жизни.

Эти тонко расчисленные повторы-возвраты во времени — единственное

вмешательство автора в отстраненно запечатлеваемую им реальность. Не замешай он «бродилки» персонажей в плавных стедикамных «восьмерках», а используй, к примеру, старый добрый полиэкран, перед нашими глазами предстал бы сухой остаток симультанной работы нескольких камер, как на мониторах системы видеонаблюдения (полиэкран и использовал Мур). Он популярно объяснил, что феномен невиданного распространения насилия в США напрямую связан с доступностью оружия, порочной внешней политикой, а также неустанно, со времен первых поселенцев, нагнетаемым страхом — перед индейцами ли, перед возвращением ли побежденных вроде бы англичан, перед черными ли рабами, каковых на Юге было в три раза больше, чем белых хозяев. А страх перед будущим, прекрасным будущим заставляет очумелых подростков, заказав оружие по Интернету и прикупив пули в K-mart'e, отбирать жизнь у своих сверстников, кажется, лишь по недоразумению их не опередивших. Полностью дедраматизировав страшный реальный сюжет, сделав его обыденным и нестрашным, демонстративно самоустранившись от попытки разобраться в причинах показанного, Ван Сент, в отличие от Мура, не желает ни звуком, ни кадром направлять зрителя по заранее намеченному пути. Пути, в общем-то, никакого и нет, о чем сообщил Ван Сент в своем прошлогоднем «Джерри». Его герои теряли дорогу в пустыне, и этим, в общем-то, и исчерпывался сюжет фильма, положившего начало новому периоду творчества режиссера, которого один западный критик уподобил больному амнезией, находящемуся в постоянном поиске утраченной идентичности. В «Слоне», как и в «Джерри», Ван Сента занимает только одно — «освобождение реальности от видимости, придание ей того первичного состояния, в котором она обретает самодостаточность; в то же время ... поиск того мгновения, когда она кончается»[1]. По мысли, сформулированной Годаром ровно сорок лет назад, это и значит «делать документальный фильм».

В отличие от народного героя Мура, Ван Сент с первоисточниками явно знаком; он не брызжет слюной, не вопиет без толку в пустыне, не мечет громы и молнии, не грозит небу кулаком — лишь наблюдает сгущающиеся на нем тучи и готовящуюся разразиться грозу. CNN когда-то придумала теленовостной жанр — «без комментариев». Кадры, столь уникальные или, наоборот, типичные, что не требуют дикторского текста, возвращают телевизионному дайджесту размеренно хаотическое дыхание реальной жизни. «И вот свет, и вот солдаты, вот хозяева, вот дети, и вот свет, вот радость, вот война», — как говорил все тот же Годар[2]. Смотрите, верьте или не верьте глазам своим, завидуйте наблюдательности оператора, просочившегося незнамо куда непонятно зачем. Эти безмолвные моментальные полароидные снимки действительности способны, однако, поднять публицистическую температуру до градуса, о котором лишь мечтают штатные манипуляторы-публицисты. «Вот что на белом свете делается, господа! — всегда утверждают они. — В Либерии, представьте, стрельба, в Сомали голод, а в Москве такая слякоть, что граждане скупили все имевшиеся в наличии калоши!» И надо еще разобраться, чего здесь больше — живой материи или следования расхожему стереотипу.

Продемонстрировав в жанре «без комментариев» особенности существования средней американской школы, где массовый расстрел — процедура столь же обычная, как обед в столовке или переодевание в раздевалке спортзала, Ван Сент, с одной стороны, обнаружил в «Слоне» не меньше душевной боли за судьбы подрастающего поколения, чем создатель голливудских нетленок «Умница Уилл Хантинг» и «Найти Форрестера». С другой — бессознательно отворил дверь потоку дурных штампов, которых от него никто и не ожидал. Образы обиженных подростков-отщепенцев, играющих в компьютерную «стрелялку», глядящих по телевизору программу о Гитлере и, прежде чем отправиться убивать, целующихся в душе, обнаруживая гомосексуальный основной инстинкт, настолько красноречивы, что не нуждаются ни в каких комментариях.

[1] Годар Жан-Люк. Страсть: между черным и белым. с. 69.
[2] Там же, с. 103.

Н.СИРИВЛЯ

Жизнь продолжается

Фильм «Закат американской империи» Дени Аркана, случайно виденный по телевизору, поразил меня когда-то тем, что от разговорного, совершенно минималистского по сюжету и картинке кино было не оторваться. Что там происходило? Сорокалетние ученые мужи готовили обед в загородном доме у озера, в то время как их подруги-профессорши предавались радостям фитнеса на стадионе. И те и другие (женщины в своем кругу, мужчины — в своем) с безжалостной откровенностью перемывали друг другу кости, и из этого обсуждения взаимных измен, интрижек, сексуальных фрустраций, бытовых неудач и болезней и впрямь выросло ощущение «заката империи».

В названии фильма империя именуется «американской», хотя действие происходит в Канаде, а не в США, и значит, имеется в виду сам тип цивилизации, утвердившейся на пространстве бывших колоний. Цивилизации, родившейся, как Афина из головы Зевса, прямиком из головы старушки Европы. Ее пассионарным горючим было стремление всевозможных, зачастую совершенно безграмотных изгоев Старого Света выжить на новом месте и отвоевать кусок неотчуждаемой собственности. Ее экономическими дрожжами стало бурное развитие индустриального капитала. Но цивилизационное оформление всей этой заново обустраиваемой реальности дало набор передовых либеральных «измов», которые легли в основу конституций, обещающих рай на земле. Так что Идеи с большой буквы — неотменимый системообразующий элемент «американской империи».

В фильме Аркана с дотошной, энтомологической пристальностью рассматривалась компания людей, профессионально живущих идеями — питающихся ими, пережевывающих, производящих их как продукт,

«Нашествие варваров» *(The Barbarian Invasions)*
Автор сценария и режиссер **Дени Аркан**
Оператор **Гай Дюфо**
Композитор **Пьер Авиа**
Художник: **Франсуа Сеген**
В ролях: **Реми Жирар, Стефан Руссо, Мари-Жозе Кроз, Марина Хэндс и другие**
Astral Films CNC, Cinémaginaire, Productions Barbares, Pyramide Productions
Канада — Франция
2003

обмениваемый на социальный статус и буржуазное благополучие. Это были патриции, элита — утонченная, образованная, по-детски безнравственная, ни на что уже не влияющая, растерянно погруженная в проблемы частной жизни и неотвратимо подступающего старения. Стихия биологического увядания, которой мужчины пытались противостоять, отчаянно множа число любовниц, а дамы — деловито распиная себя в тренажерном зале, воспринималась здесь как ощутимо разлитое в воздухе *иррациональное*, то, против чего бессильна вся накопленная героями культура. Единственное, что оставалось им, — героически проговаривать безрадостные симптомы заката. И откровенный текст, и камера, честно фиксировавшая залысины, целлюлит и морщины, не оставляли камня на камне от иллюзий мужской или женской неотразимости, семейного благополучия, персональной самодостаточности... Ученые небожители представали так и не выросшими детьми, мучительно не справляющимися с ролями «мужчин» или «женщин», низведшими идею свободы до беспорядочного промискуитета, несчастливыми в своих связях и семьях, но наделенными достаточной интеллектуальной смелостью, чтобы превратить житейское поражение в нескончаемый гуманистический «закатный» симпосион. Их (само)разоблачение выглядело в фильме безжалостным и одновременно трогательным, поскольку, говоря друг о друге крайне жестокие вещи, все, что герои физически *делали* на экране — от замешивания теста до физкультурных упражнений, — имело целью понравиться ненавистному *другому* и, по большому счету, доставить друг другу немного радости и удовольствия на пороге тьмы.

«Нашествие варваров» — фильм, снятый шестнадцать лет спустя, подводит итог безалаберной жизни этих свободолюбивых интеллектуалов. Итог, надо сказать, неожиданно утешительный.

Казалось бы, все битвы безнадежно проиграны. Мир изменился. «Американская империя», распространяясь вширь, утратила последние остатки почтения к гуманизму. Отвлеченные идеи вышли из моды. Интеллектуальный снобизм отцов не производит впечатления ни на «малограмотных» студентов, которым плевать, кто и чему их учит, ни на профессорских детей, презревших науки и озабоченных лишь ценами на нефть и игрой биржевых котировок. Да и сами отцы склонны сегодня рассматривать «измы», которым когда-то истово поклонялись — «троцкизм», «коммунизм», «маоизм» и т.п., — лишь как различные формы «идиотизма». Научные, карьерные, сексуальные амбиции — все в прошлом. Смирившись с неотвратимым угасанием, они доживают свой век в недрах бесполезных культурных учреждений, вроде какого-нибудь «Канадского института» в Риме, и растерянно наблюдают, как молодые «варвары» механически насаждают единую цивилизацию по всему свету, сталкиваясь время от времени с ожесточенным сопротивлением других варваров, направляющих самолеты на сияющие вавилонские башни всемирной торговли. Любопытно, что знаковая картинка 11 сентября, присутствуя в фильме, не становится здесь событием. Кадры рушащихся небоскребов мелькают на экране телевизора, беззвучно работающего в комнате больничных охранников: показали и показали, произошло и произошло — необсуждаемый фон, один из непостижимых эксцессов варварской, бесчеловечной реальности.

Главное же событие в фильме другое — уход человека, блаженная кончина вольного философа и сластолюбца Реми (Реми Жирар), смерть которого не ужасна, но против ожидания окрашена в совершенно идиллические тона. У Реми — рак в неизлечимой стадии. Летальный исход неизбежен, и вдруг обнаруживается, что эта нелепая, полная ошибок и заблуждений жизнь была полна высочайшего смысла. Что дети, разлетевшиеся по свету, получили не только отмеренную толику страданий, но и любви. И этой любви достаточно, чтобы всеми правдами и неправдами избавить родителя от унизительной муки «казенного» умирания и превратить его уход в неповторимый и радостный праздник.

Сын Реми, Себастьян (Стефан Руссо), внутренне давно порвавший с отцом, прилетает из Лондона, чтобы выполнить свой сыновний долг, и только. Но делом это оказывается отнюдь не простым. Тут деньги бессильны. Реми наотрез отказывается ехать умирать в США, а в Канаде медицина государственная, бес-

платная: койка в общей палате, единый для всех набор врачебных услуг и самаритянское милосердие сестер-католичек пополам с раздражающей атеиста Реми христианской проповедью. Вот и приходится правильному законопослушному яппи сойти с проторенных путей: раздавать взятки больничному начальству, договариваться с зажиревшими профсоюзными боссами, чтобы рабочие отремонтировали и оборудовали индивидуальную палату на неиспользуемом этаже, добывать у подпольных дилеров героин, бегать от полиции, разыскивать по темным трущобам подружку детства — ненадежную наркоманку Натали (Мари-Жозе Кроз), которую Себастьян назначил ответственной за прием обезболивающего наркотика.

Постепенно усилиями Себастьяна пространство вокруг Реми становится все более светлым и гармоничным. Сын собирает по всему свету друзей и подружек отца, арендует для них тот самый дом у озера, где происходило действие «Заката американской империи»; и здесь, забыв былые обиды, ревность и отчаянную вражду полов, стареющие патриции могут продолжить свой возвышенно-эзотерический интеллектуальный треп. Сюда же католическая (!) сестра из больницы привозит капельницу, необходимую для процедуры счастливой, безболезненной эвтаназии. И на закате дня, после долгого застолья с изысканной едой и вином, попрощавшись с друзьями, женой, любовницами, сыном и дочерью (она путешествует на яхте и пробивается к отцу через Интернет), Реми с улыбкой покидает сей мир.

Самое поразительное в этой истории — готовность каждого, кто наделен хотя бы каплей чувствительности, презреть свои привычки и предрассудки, преступить запреты профессии или конфессии, для того чтобы до последнего момента сохранить неповрежденным внутренний мир, уникальное «я» умирающего человека. Реми просто остается самим собой, но его индивидуальность прекрасна, как неповторимый силуэт дерева, выросшего на солнечной лужайке, а не в темном лесу. Обаяние внутренней свободы, неподдельной и неиссякающей любви к книгам, женщинам, краскам природы, детям, друзьям — к самой жизни велико настолько, что ни у кого не поднимается рука загнать этого человека в прокрустово ложе общепринятых норм. Старый анархист, он умирает так же «неправильно», как и жил, и «неправильность» на сей раз — не результат бунта, борьбы, восстания, но ответный дар любви со стороны близких людей, познавших, созерцая его уход, что неповторимая индивидуальность выше закона.

Болезнь и смерть Реми становится поводом для человеческого, подлинного контакта последних гуманистов и не догадывающихся о собственной несвободе прагматиков-варваров. Несчастным, зашоренным отпрыскам, бездумно разрушающим себя, как Натали, или столь же бездумно несущимся в беличьем колесе цивилизации, как трудоголик Себастьян, смерть Реми дает наконец-то возможность почувствовать подлинную радость бытия. Это сильное откровение. Натали по ходу действия слезает с иглы. Себастьян отрывается от вечно звонящего мобильника и вечно мигающего ноутбука. Между этими антиподами даже намечается роман. Но ему не дано состояться. После отчаянного, ничем не закончившегося поцелуя в осиротевшем доме Реми Себастьян улетает в Лондон со своей правильной невестой, так настрадавшейся от свободной любви родителей, что она раз и навсегда предпочла в отношениях твердую почву расчета.

Однако последний урок Реми — урок любви и свободы — не прошел даром для этих детей. «Промотавшееся поколение» все-таки оставило после себя бесценное, неотчуждаемое наследство. И ради торжественного оглашения этого завещания, ради посмертного утверждения ценностей либерализма и гуманизма Аркан намеренно изгоняет из нарисованной им картины трагические тени, безрадостный запах тлена, настроение сгущающейся тьмы. Нелепо, донкихотски борясь за свободу и достоинство человека, интеллектуалы-патриции, в общем-то, победили: варвары шествуют по земле, однако жизнь продолжается.

АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ

Сумма Гринуэя

Вы меня извините, но Питер Гринуэй — все-таки немножечко режиссер для бедных. Для тех бедных, которые очень хотят стать богатыми. Настолько хотят, что покупают плюшевую мебель и клеят на стены обои с золотом. Нет, конечно, Гринуэй тоньше и умнее. Но, ей-богу, все эти великолепные мизансцены «Повара, вора, его жены и ее любовника», содранные из альбомов по живописи, и трогательное попсовое занудство Майкла Наймана, написавшего музыку к его ранним экспериментальным работам и наиболее известным полнометражным лентам 80-х годов, слегка отдают дешевкой. Собственно говоря, именно поэтому пик популярности Гринуэя пришелся у нас на перестроечные годы. Мы были как раз теми самыми бедными, которым хотелось приобщиться к мировой культуре, ко всему модному и актуальному, и Гринуэй с его программным энциклопедизмом, с его титанической волей к каталогизаторству и коллекционированию, с его визуальной культурой, шоковой выразительностью, неподдельным мастерством и вычурным интеллектуализмом пришелся как нельзя кстати. Помню, как в первых видеопрокатах, открывшихся в уголках продовольственных магазинов, рядом с «крутыми боевиками» и «ломовыми комедиями» можно было найти пиратские копии все того же «Повара» с какими-то совсем уж дикими жанровыми определениями. То ли «аудиовизуальная симфония», то ли «феерия фантазийного направления». (Наверное, такую копию и посмотрел тогда нынешний министр культуры России Михаил Швыдкой. В интервью один из простодушных продюсеров Гринуэя умилялся нашему министру: «Знаете, он так любит фильмы Питера, прекрасно знает «Книги Просперо» — цитировал из них огромные куски текста!» Продюсеру,

«Чемоданы Тулса Лупера»
(The Tulse Luper Suitcases)
Автор сценария и режиссер **Питер Гринуэй**
Оператор **Райнер ван Бруммелен**
Художник **Мартон Эг**
Композитор **Борут Кржизник**
В ролях: **Дж.Дж.Филд, Таня Муди, Йорик ван Вагенинген и другие**
Kasander Film Company
Великобритания — Нидерланды (при участии России)
2003

разумеется, невдомек, что текст «Книг Просперо» позаимствован из шекспировской «Бури». Но как бы то ни было, личные пристрастия Швыдкого привели к тому, что Россия наряду с шестью другими странами впервые участвует в европейской суперпостановке — в трилогии Гринуэя «Чемоданы Тулса Лупера», о которой и пойдет речь.)

Ну нет в Питере Гринуэе ни неправдоподобной ясности братьев Дарденн, ни беспокойного ума Ларса фон Триера, ни сырой человеческой правды, которую в последние годы регулярно поставляет на фестивальный рынок южнокорейский кинематограф. Что же остается? Да и не осталось бы через полстолетия ничего (кроме разве что гениальных «Фоллов» / «Падений»), если бы не «Чемоданы Тулса Лупера», первая часть которых была показана в этом году в конкурсе Каннского кинофестиваля.

«Чемоданы Тулса Лупера: История в Моабитской пустыне» — это не то что бы лучший фильм Гринуэя. В конце концов, и у наиболее известных его лент – «Контракт рисовальщика», «Зед и два ноля», «Чрево архитектора», «Отсчет утопленников», «Книги Просперо» — немало поклонников. И немало достоинств. Но это фильм-оправдание, фильм-сумма, фильм-память — о мировой культуре и истории, но прежде всего о самом себе. Если угодно, это кинематографический эквивалент жеста, которым барон Мюнхгаузен вытаскивает себя за волосы из болота.

«Чемоданы», если сказать одним словом, — это мир. Наверное, поэтому он и не получил в Канне ни одного приза, хотя режиссерское мастерство Гринуэя, в одной сцене (эротической!) составляющего изображение из шестнадцати равноправных квадратиков, сквозь которые наплывом проступает семнадцатый, неразрезанный кадр, очевидно даже самым ярым его ненавистникам. И действительно, за что можно наградить мир? За режиссуру? За актерские работы? За спецэффекты? Сомнительно. Человек, сумевший создать мир, сам раздает награды, сам отделяет чистых от нечистых. И Гринуэй, объединив в одном многофигурном киноэссе все мотивы своего творчества, все свои пластические и непластические идеи, все свои предыдущие фильмы, выставки, инсталляции, проекты, такое право получил.

Ответ на неизбежный вопрос «про что?» ничего не объясняет. Ну, живет такой парень по имени Тулс Лупер, англичанин (играет его, кстати, американский актер Джей Джей Филд). Шатается по свету — от пустыни Юта, где ищет затерянные мормонские города, до Сибири, где ему грозит очередная отсидка. Дело в том, что Лупер — профессиональный пленник. История его жизни — история тюрем, в которых ему довелось побывать. То в детстве папа запрет его в чулане за то, что повалил кирпичную стену вместе с дружком Мартино Нокавелли (писали на ней свои имена). То семейка мормонов немецкого происхождения (с этими Хокмайстерами потом Лупер не скоро разделается) привяжет его в Моабитской пустыне к столбу и намажет ему член медом, чтоб мухи веселей кусали (на этот раз ему инкриминируется нескромное подглядывание за мисс Хокмайстер). То начальник антверпенского вокзала, по совместительству глава местной ячейки национал-социалистов, запрет его в станционном туалете по подозрению в шпионаже в пользу Британии. В свободное (в прямом смысле этого слова) время Лупер сочиняет всяческие забавные проекты, снимает фильмы, пишет корреспонденции по естественной истории Бельгии для двух британских газет и набивает всякой всячиной свои девяносто два чемодана, по дешевке приобретенные в вокзальном бюро находок. В чемоданах хранится все что угодно: от собранных в детстве девяноста двух кусков угля (папа — шахтер), которые, как позже выясняется, своей формой предвосхищают все те ландшафты, в которых Луперу предстоит побывать, до окровавленных обоев, писем любовников, денег и моющих средств. Эта история прорежается появлениями «девяноста двух вещей, дающих представление о мире» (от Вазы Для Цветов до Младенца), хитроумными компьютерными коллажами, интервью мнимых биографов и тулсоведов, кадрами кинопроб, проводившихся для «Чемоданов», описаниями фильмов самого Гринуэя, выдаваемых за творчество Лупера, и бог еще знает чем. Все это каким-то непостижимым образом связано с ураном (первая буква в аббревиатуре USA и элемент с атомным номером 92; вспомним также о девяноста двух персонажах и девяноста двух вымышленных

языках из «Фоллов», с которых в 1980 году начался полнометражный Гринуэй; только не надо нумерологии). Сюжет стартует в 1921-м (год открытия урана), а закончится в последней части трилогии в 1989-м, в момент падения Берлинской стены. Впрочем, как сообщает вдумчивый тулсовед, возможно, Лупер до сих пор жив.

К тому же «Чемоданы Тулса Лупера» — это не только три фильма. Это еще и книги, выставки, концептуальные затеи и официальный вебсайт, в котором идей и фишек хватило бы еще на сто таких проектов (самая обаятельная заключается в том, что счетчик посетителей сайта раз и навсегда установлен на единице, так что, сколько бы человек до вас здесь ни побывало, вы навечно останетесь первым). И когда камера скользит по страницам газет, где Лупер публиковал свои корреспонденции, будьте уверены, что каждая из заметок, хоть и не читаемых в режиме просмотра, была тщательно продумана и написана самим Гринуэем или при его непосредственном участии.

Один простодушный и проницательный (иногда между этими качествами и вправду допустимо поставить союз «и») поклонник фильма написал в Интернете, что больше всего на свете ему хотелось бы «заглянуть Гринуэю в башку и понять, что в ней происходит». Поклонник ничего, как сам признается, в картине не понял, но уловил в ней логику, порядок, структуру. Что это за структура? Можно бы, конечно, процитировать пресс-релиз, в котором режиссер пишет, что все мы пленники чего-либо — тюрем, работы, секса, отношений, условностей, самих себя, наконец. И все мы — тюремщики. Но это лишь ничего не объясняющая отговорка, красиво сформулированная банальность.

В действительности темы медитаций Гринуэя остаются неизменными на протяжении всего его творчества. Вот они: неопределимое пространство реальности и самоотверженное усилие по ее упорядочиванию, тоталитаризм во всех его проявлениях — в политике и в искусстве — и беззаконная жизнь плоти, опровергающая любые утопии, женское начало, охотно подчиняющееся грубой силе, но беспрестанно соблазняемое утонченной культурой (собственно, в этом и состоит сюжет «Повара»), завороженность телесным аспектом смерти (вспомним «Зед и два ноля») и холодное царство утопии, из которого смерть изгнана, хоть и в любой момент может вернуться через черный ход. Все это, так сказать, стороны света на карте, в которую Гринуэй вписывает свою воображаемую вселенную. А фундамент всех этих медитаций — глубокая, неколебимая уверенность в исчерпанности, омертвелости, нежизнеспособности культуры в ее нынешних формах. Или шире — апокалиптическое чувство конца эпохи, истории, целостности, автора, смысла, прямого высказывания — об этом в прошлом столетии не говорил только ленивый.

Гринуэй вообще превосходный собеседник. С видом то ли записного эстета, то ли советского партработника, вечно в черном строгом костюме, он изрекает свои максимы с не меньшей легкостью, чем Оскар Уайльд — парадоксы. Но у Гринуэя в речах как раз все логично. Ходячий парадокс — он сам, ибо то, что он делает, в корне противоречит тому, о чем он говорит. Он в каждом интервью талдычит о крахе кино как искусства и ратует за какие-то там новые технологии, интерактивность и прочую дребедень. (Можно подумать, что интерактивность нужна искусству. Вот, скажите, приходило ли вам хоть раз в голову что-нибудь изменить в своем любимом фильме? Переделать сюжет? Переписать реплики? Ответ ясен: ведь пассивность нашего восприятия в темноте кинозала и есть важнейшее условие эстетического наслаждения от фильма.) А сам снимает кино не просто традиционное (ну кого теперь удивишь этими сплит-экранами?), а прямо-таки архаичное, смачное, нацеленное на то, чтобы понравиться зрителю, при всей его идиосинкратичности. Да и вообще, человека, произнесшего такую прекрасную фразу, как: «Кино — это искусство, которое позволило мне быть одновременно и писателем, и живописцем», можно и нужно заподозрить в неискренности.

Неискренность эта видна невооруженным глазом. Вот он безапелляционно разбирается с предшественниками: «Сто лет истории кино были не более чем историей иллюстрированного текста». Так ведь все фильмы Гринуэя, а «Чемоданы Тулса Лупера» в особенности, и есть иллюстрации к тексту, который на

протяжении всей жизни безостановочно производит его голова, куда так мечтал заглянуть вышеупомянутый поклонник.

В «Чемоданах» при всей их очевидной перегруженности, тяжеловесности есть моменты восхитительной легкости. В уже упоминавшемся эпизоде камера скользит по страницам газет, в которые Лупер писал свои заметки натуралиста, глаз едва успевает отметить в правом углу кадра его статью об обитателях континентальных водоемов (и зачем англичанам знать о бельгийских рыбинах?). И этот скромный гэг, наверняка не замеченный большинством зрителей, раскрывает настоящую, не придуманную философию Гринуэя. Его веселое недоумение перед жизнью, комичный педантизм перед абсурдом, едва заметное подмигивание зрителю, в котором Гринуэй, повторюсь, при всей герметичности его творчества хочет видеть прежде всего сообщника. Кажется, это называется английским юмором. В сущности, непутевый, чрезмерно активный и изобретательный Тулс Лупер — не кто иной, как вудхаузовский Вустер, любовно наставляемый и направляемый Гринуэем-Дживсом.

Понимаю, насколько неожиданным и немодным покажется это сопоставление, но не могу отказать себе в удовольствии и не вспомнить Набокова. Речь, разумеется, идет не о тематических параллелях и не о творческом методе. Речь идет об особом типе художника прошлого столетия, который, тоньше других чувствуя истончение, выхолащивание реальности, громоздит вокруг себя искусственные, сложнопостановочные миры, чтобы в один прекрасный момент разрушить их и вернуться. Для Набокова этот момент может быть маркирован смертью женщины или ребенка, внезапно появившимся на горизонте облаком, похожим на верблюда, или мурашками по коже от чтения любимых стихов. Для юмориста и оптимиста Гринуэя это может быть гэг с газетами или чудный эпизод, в котором бесстрастный Беккет писает на ботинок невзлюбившего его критика Мартино Нокавелли. Но результат один – великолепное самоопровержение, поражение, в тот же миг оборачивающееся триумфом.

Вообще, все эти сумерки кумиров, кризисы гуманизма, смерти авторов, исчезновение реальности и вписанный в ряд конец кино как искусства — чрезвычайно скользкая тема. Все это периодически чувствуют, но никто в глаза не видел. И в какой-то момент закрадывается подозрение, что это лишь необходимый обман, источник исходной энергии заблуждения. Своего рода ошибка точки зрения. Неправильно выбранная позиция наблюдателя. Представьте себе человека, который всю свою жизнь проводит в движущемся поезде (Пелевин здесь ни при чем). Ведь он, в силу условий задачи, будет абсолютно уверен, что на свете существуют только закрытые шлагбаумы. Другой опыт у него просто отсутствует. Чтобы убедиться, что бывает по-другому, надо хотя бы ненадолго сойти с поезда и постоять перед переездом несколько минут. И Гринуэю, что бы он ни говорил в своих интервью, это иногда удается.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Несовместимость

Зажившийся гость. С кем не случалось такой напасти? Подзабытый приятель, дальний родственник, заезжий земляк вбивает клин в твой отлаженный быт, ломает давно устоявшиеся привычки. Этикетное гостеприимство сменяется плохо скрываемой неприязнью. Постоялец уже обуза, в нем раздражает все. Запах несвежих носков, гирлянды чужого исподнего на батарее — само присутствие в холостяцком логове инородной особи, повсеместные метки другого самца. Когда же чужак наконец покидает твое пространство, становишься благодушнее — в сущности, этот парень был не так уж и плох. Обычный житейский сюжет (точнее, один из его возможных исходов).

Кинематографисты чаще используют другой инвариант фабулы. В связку «хозяин - гость» сцепляют не представителей одной возрастной группы, а людей различных, зачастую конфликтующих, поколений. Зятя и тестя, дядю и племянника, деда и внука. За неизбежным разладом предлагают увидеть притирку (интеллектуальный и эмоциональный взаимообмен). За громким выдохом после разъезда — призрак катарсиса. Не напрасно мучились и изводили друг друга. Диалог преображает обоих: нечто важное осознали, прочувствовали, обрели. Таков дидактичный сценарный стандарт, вразумляющее клише «гуманной» драматургии.

Турецкий автор (режиссер-оператор-сценарист) Нури Билге Джейлан корректирует эту схему. Прожив под одной крышей как минимум месяц, герои его фильма Uzak не удосужились что-либо перенять друг у друга. Картина известна у нас под названием «Отчуждение». Кажется, в перевод все же закралась неточность. Отчуждение могут испытывать те, кто когда-то был близок («не чужой»). В «Узаке» — совсем другая история.

«Отчуждение» ***(Uzak / Distant)***

Автор сценария, режиссер, оператор **Нури Билге Джейлан**

Художник **Эбру Япиджи**

В ролях: **Музаффер Эздемир, Мехмет Эмин Топрак, Зухал Генджер Эркайа, Назан Кирилмис, Феридун Кок, Фатма Джейлан, Эбру Джейлан**

Ozen Film, NBC Film

Турция

2002

Гостя зовут Юсуф, холост. Возраст: лет двадцать восемь - тридцать. В надежде найти работу парень приезжает в Стамбул из заштатного городка, лежащего в стороне от туристических маршрутов. Заводик, где он вкалывал вместе с отцом, закрыли (следствие экономического кризиса, который в последние годы переживает страна). Стамбул — экономическая и культурная столица Турции – кажется ему средоточием неисчислимых возможностей. Он находит временное пристанище у земляка — фотохудожника Махмута. Но дни идут, а отыскать работу Юсуфу не удается. Парень без дела слоняется по стамбульским улицам, без толку пялится на местных дев (не зная иного способа налаживания контакта). Провинциал чувствует себя потерянным и никчемным, логика жизни большого города, как назло, ускользает от него.

Махмуту сорок - сорок пять, разведен. Переживает «кризис среднего возраста» — проблемы с личностной и творческой самоидентификацией. В юности мечтал стать кинорежиссером. Сделался успешным фотографом. На плаву его держит инерция мастерства, всполохи живого вдохновения остались где-то там – за спиной. Не может забыть бывшую супругу, которая с новым мужем навсегда покидает страну. Что лишает его покоя? Едва ли неизжитая любовь. Уязвленное самолюбие, сожаление об упущенных возможностях, каждодневное одиночество, темная невнятица — впереди. Отсутствие перспектив и оскудение внутренних ресурсов, предвкушение неизбежности тупика. В этаком душевном раздрае и застает хозяина гость-приживал.

Автор делает все, чтобы двое одиноких мужчин сопоставимого (репродуктивного) возраста не смогли отыскать общий язык. Лишает возможности потрепаться о женщинах (чьей ласки не хватает обоим), о результатах последнего футбольного матча (как знать, может, оба болеют за «Галатасарай»?). С ходу отбрасывает возможность рождения «эротической дуги» — и тот и другой несомненные натуралы. Разводит модальности существования героев по разнонаправленным, не сходящимся временам. Махмут живет незавершенным прошлым, Юсуф — несовершённым будущим.

Особо акцентируются культурные нестыковки. Показательна сцена, в которой Юсуф просматривает музыкальную коллекцию хозяина: «Все Бак да Бак (*имеет в виду Баха*). Что это такое? А нет ли у тебя NN (*называет имя эстрадной певицы*)?» «Такого не держим!» — обрывает его Махмут. Несходство опыта проявляется и в быту. Постоялец не утруждает себя спуском воды в сортире (вероятно, в его жилище не было европейских удобств), чем вызывает гнев у владельца жилья. Существенно то, что нелады возникают не между горожанином и деревенщиной (то есть носителем коренных традиций, старых крестьянских поведенческих норм), а между двумя горожанами. Столичным жителем и провинциалом, интеллектуалом и работягой. Оба уже далеки от сельских «истоков», разница в том, что Махмуту милее Тарковский, а Юсуфу — Таркан.

Бах и Тарковский — культурные иконы не только для персонажа картины, но и для самого постановщика. В «Отчуждении» (как и в предыдущем фильме Джейлана «Майские облака») ни разу (sic!) не звучит восточная мелодия. И это — не курьез, а внятная позиция. Звуковой ландшафт реального Стамбула вычищен, простерилизован: никаких ориентальных напевов — «все Бак да Бак». Те, кто видел Стамбул живьем, не узнают его акустики. Почувствуют, что заблудились среди парков, набережных, мостов. Туристские ориентиры, вроде Святой Софии, окажутся ложными вешками. Режиссер перекраивает топографию, собирает из пейзажей Стамбула некий «город вообще»: Константинополь-Барселона-Палермо, а может, и Петербург. Потому в кадре не находится места женщинам в мусульманской одежде. (Кстати, жаль, ибо правоверных жительниц Стамбула отличает фантастическое умение обращать исламский канон на пользу собственной грации. Глухой жакет скрывает руки и грудь, но акцентирует талию и контуры фигуры, волосы убраны под платок — и красота античных лиц становится заметней. Наряд молодой мусульманки Стамбула эротичен, элегантен, неотразим.) Этнологические и социально-критические аспекты истории смикшированы автором нарочно. Они — лишь задник, периферийный план. Задача Джейлана — обрисовать ситуацию нестыковки не с соседом по комнате — с миром, который окрест. Привнести в кадр консистенцию — верный замес эмоций и экзистенцию — совокупность культурных рефлексий по поводу мужского одиночества (и аутизма). Тут на помощь турецкому умнику приходят Тарковский и Бах.

Долгие безмолвные планы — одинокий силуэт на фоне воды (не важно, что там за водоем — река или волны Босфора), блуждание сирой фигурки по безлюдным улицам и пустырям. Вот она, хрестоматийная «тарковщина», многозначительное занудство: если кому-то тоскливо, пусть будет тоскливо и вам! Герой картины фотограф Махмут сам когда-то мечтал делать кино «как Тарковский» (уж не является ли «Отчуждение» воплощением этой мечты?). Вечерами Махмут вновь и вновь возвращается к «Сталкеру», в медитациях «Зеркала» ищет спасения от повседневных забот. И, похоже, не находит в «нетленке» того, что искал. Ответа на главный вопрос всякого одиночки: как обнаружить точку опоры, есть ли на жизненном горизонте цель движения, ориентир?

Любопытно, что в фильме «Майские облака» (2000) Музаффер Эздемир, исполнитель роли несостоявшегося режиссера Махмута, также играет киношника[1]. Это уже симптом. Похоже, Нури Билге Джейлан видит в этом актере свое альтер эго. Персонажи Эздемира — проекции, двойники постановщика, воплощение режиссерской авторефлексии и самоиронии. Именно самоирония турецкого автора и примиряет меня с его «экзистенциальными» потугами, с его выспренним и старомодным визуальным словарем.

Вот один из ключевых эпизодов «Отчуждения». Развалившись в своем сибаритском кресле, Махмут смотрит «Сталкера». Юсуф стоит за хозяйской спиной и откровенно скучает, давно уже не пытается он понять, что (и зачем) происходит на малом экране. Ссылается на усталость и наконец оставляет Махмута с телевизором наедине. Тот, отложив шедевр, вставляет в магнитофон другую кассету — средней паршивости порно (простительный допинг для одинокого мужика). В дверном проеме вновь возникает Юсуф. Порно могло бы быть интересно обоим, но интеллектуал не может позволить себе потерять лицо. Махмут лихорадочно жмет на кнопки дистанционного пульта. На экране — случайный фильм, что-то из турецкого «народного кино» (его-то и гоняют по местным каналам). Гость проявляет неподдельный интерес к этой немудреной черно-белой картине. Раздраженный хозяин сразу же прерывает просмотр.

Интеллектуала коробят проявления плебейского вкуса. При помощи Бахов — Тарковских он отгораживает себя от реалий своей страны. От неотвязных восточных мелодий, от кустарных традиций родного кино. От неотесанных и недалеких земляков, от вездесущих простаков Юсуфов. От всей системы их варварских ценностей заодно. Вот оно — добровольное отчуждение! Герой картины — в сущности, внутренний эмигрант, желающий — вопреки бытовому контексту — ощущать себя подлинным европейцем. Таким, как Тарковский, Антониони, Чехов или Патрис Шеро (председатель Каннского жюри, высоко оценившего респектабельность турецкого «Отчуждения»; фильм Джейлана получил Гран-при и сразу два приза за лучшее исполнение мужской роли). Махмут постарался забыть о том, что Стамбул отстроен на землях двух континентов, что сам он — наследник древних анатолийских культур, что родом он, как ни крути, с азийских брегов Босфора. Уверен, фигура Махмута — ироничный и грустный автопортрет. В России очень распространен сходный тип интеллигента.

В финансировании картины принимал участие некий голландский фонд, работающий в связке с Роттердамским кинофестивалем. Когда режиссеров из дальних стран, снимающих на Западе (или для западной публики), спрашивают, к какой из культур они себя причисляют, в ответ обычно звучит стандартная фраза: «Я делаю авторское кино, личность важнее подданства». Позиция постановщика «Отчуждения» вполне соотносится с этим концептом.

Братания с земляком не случилось. Постоялец пакует вещички и едет домой, позабыв в хозяйской квартире пачку курева дешевой, дрянной, простонародной марки. Безлюдная набережная. Одинокий Махмут. Дымок сигарет (из заначки Юсуфа). Сожаление. Ностальгия. Открытый финал? Едва ли. Ничего уже не поправить, не изменить...

---

[1] В «Майских облаках» снимался и Мехмет Эмин Топрак, в «Отчуждении» сыгравший Юсуфа. Фабула «Отчуждения» выросла из заключительного эпизода «Облаков». Заезжий режиссер (Эздемир) отговаривает молодого провинциала (Топрак) от переезда в Стамбул: «Жестокий город, он тебя поломает. Работы там все равно не найти». Примечателен последний титр, который сообщает, что фильм «Майские облака» посвящается... Антону Чехову.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Муки интерпретации

«Отец и сын»
Автор сценария **С.Потепалов**
Режиссер **А.Сокуров**
Оператор **А.Буров**
Художник **Н.Кочергина**
Композитор **А.Сигле** (музыка основана на темах из сочинений **П.И.Чайковского**)
Звукооператор **С.Мошков**
В ролях: **А.Щетинин, А.Немышев, А.Разбаш, Ф.Лавров, М.Зязукина**
Lumen Films, «Никола-фильм», Mikado-Film, Isabella-Film при участии «Ленфильма»
Россия
2003

«Отец и сын» удивил даже тех, кто давно и хорошо знал Александра Сокурова. Знал и то, что этот режиссер всегда неожидан и всегда удивляет. Его стиль можно опознать по нескольким кадрам, и вместе с тем его фильмы не похожи друг на друга. «Отец и сын» вообще ни на что не похож — разве что, очень отдаленно, на «Дни затмения».

Сначала казалось, что Сокуров снимает нечто родственное его прежним рефлексиям на тему смерти – картинам «Мать и сын» и «Круг второй». О сюжете «Отца и сына» почти ничего не было известно, а сведения, проникавшие в каталоги и журналы, были крайне приблизительны. В одной аннотации, к примеру, сказано, что это история про отца, который притворяется смертельно больным, чтобы собрать и подружить троих своих сыновей.

Ничего этого нет в картине, нет и в помине никакой мрачности. Такое впечатление, что эксперимент с «Русским ковчегом» вывел Сокурова в иное пространство: в нем больше света, больше движения, жизни. В то же время «Ковчег» оказался крайней точкой на пути удлинения сокуровского кадра - кадр превратился в целый фильм. Теперь пошел обратный процесс. Скрупулезные западные эксперты тут же отметили рекордное количество склеек в «Отце и сыне», в параметрах медитативного кинематографа Сокурова это практически остросюжетный боевик.

И еще один парадокс: после невероятного успеха «Русского ковчега» (всемирный бокс-офис 4,5 миллиона долларов, сборы в США больше 2 миллионов — абсолютный рекорд для русского кино за все постсоветское время) «Отца и сына» в Канне покупали не глядя. Вряд ли коммерческий бум повторится, это другой тип фильма, более личный, более интимный — как говорили

раньше, «транс-фильм», или «Я-фильм». Однако продюсерская стратегия Сокурова и его группы безошибочна: на волне более коммерческого продвинуть более сложный для рынка проект. Впрочем, у этого режиссера формальный эксперимент может оказаться суперкассовым, а экранизация популярного романа — зрелищем в высшей степени элитарным.

Каннская аудитория была подогрета перед просмотром «Отца и сына», но, как это уже не раз случалось на прежних фестивалях, значительная часть ее уходила с картины смущенная, сбитая с толку. Не все фильмы адекватно воспринимаются в фестивальной гонке и поддаются сиюминутной интерпретации. Есть мистика просмотра, которая работает либо на контакт с фильмом, либо против него. Жиль Жакоб чрезвычайно благороден в своем настойчивом стремлении преподнести мировой кинообщественности фильмы Германа и Сокурова, однако даже «Русский ковчег» не был с восторгом встречен в Канне, а маховик его успеха начал раскручиваться лишь спустя полгода. Пожалуй, из сокуровских фильмов только «Молох» точно попал в радикальную атмосферу фестиваля 1999 года.

Однако, с другой стороны, ни один из каннских показов Сокурова за все эти годы не был провальным. Так и «Отец и сын»: он вызвал беспокойство, возможно, недоумение, но не оставил равнодушным, скорее заинтриговал. Сквозь размытый сюжет, неактерскую пластику персонажей и надсадные диалоги пробивались напряжение человеческой плоти, нервная игра цветов и оттенков, музыка неясных эмоций, тоска косноязычия.

Кажется, об этом писал Ален Финкелькро: «Даже тот, кто имел несчастье родиться в стране великой литературы, должен писать, как чешский еврей пишет по-немецки, как узбек пишет по-русски... И чтобы этого достичь, должно открыть в себе свою собственную точку отсталости, свой диалект, свой третий мир, свою пустыню». Кино тревожное и драматичное, как весь Сокуров, неожиданно оказывается полным тепла и света. Современный миф, погруженный в детские сны и игры подсознания, мечта о несуществующем городе Петербоне (снятом в Питере и Лиссабоне): хорошо там, где нас нет.

Смутные чувства зала вылились на пресс-конференции, где первый же вопрос автору задал английский критик Рональд Берган, автор большой книги об Эйзенштейне (следующую он намерен посвятить Сокурову). Вопрос заключался в том, можно ли понять это кино вне гомосексуального контекста. Сокуров не был застигнут врасплох. Он прочитал целую лекцию об испорченности западных людей, которые переносят «свои трудности и проблемы», свое больное воображение на ни в чем не повинный и чистый фильм. На самом деле он снял кино о нежности между родными, а нежность — это закон, грубость — это преступление. Прикосновения, ласки — часть родственных ритуалов и если имеют что-то общее с эротикой, то совсем на другом уровне.

Уже после пресс-конференции я беседовал с Берганом, и он сказал, что готов смиренно принять упреки в декадентстве и продолжает считать Сокурова самым интригующим и энигматичным из современных творцов. По словам критика, постановка вопроса о тактильной природе родственной любви весьма актуальна для Англии, где отцы своих сыновей не только не целуют и не обнимают, но даже не подают им руки.

Сокуров ошибся только в одном — заявив, что предложенная на пресс-конференции трактовка фильма в России невозможна. Наши соотечественники-журналисты тут же помчались к своим компьютерам доказывать, что не отстают от Европы. Только воспринимают все с обратным пафосом. В очередной раз был разыгран абсурдистский сюжет последнего времени, когда мальчиком для битья на любом фестивале (Канн, Венеция, далее везде) выбирается российский конкурсный фильм. Разумеется, этот фильм (Сокурова, Кончаловского, да кого угодно) может не нравиться, но высказать свои глубокие соображения у журналистов еще будет повод. А мировая премьера в конкурсе Каннского фестиваля — повод рассказать о том, как, собственно, прошла премьера и принят фильм на международном уровне.

Как известно, «Отец и сын» был награжден в Канне призом ФИПРЕССИ. Единственным серьезным конкурентом ему был турецкий фильм «Отчуждение», сделанный под явным влиянием Тарковского, но он уже получил анало-

гичную награду в Стамбуле и по регламенту не мог рассматриваться. В финале голосования остались Сокуров и Гринуэй. Последний представил интересную экспериментальную работу «Чемоданы Тулса Лупера», но она новых горизонтов в художественной системе Гринуэя не открыла. Сокуров же доказал, что, будучи классиком, остается развивающимся художником; его фильмы предлагают огромную свободу толкования, и выбор зависит от того, в какой системе культурных координат их рассматривать.

Сокуров настаивает на том, что «Отец и сын» вдохновлен импульсами русской и европейской литературы XIX века. Однако мне лично кажется, что стихия этого фильма, как и «Скорбного бесчувствия» и некоторых других, ближе модерну с его мистическими блужданиями духа и авангарду с его культом свободной телесности, чем к пуританской и рационалистической традиции психологической прозы. Интересным мне представляется также мнение американского культуролога Нэнси Конди, которая считает, что бессмысленно рассматривать фильм Сокурова в контексте сюжетного кино, а надо воспринимать как «наивные» деревенские иконы.

П О С Л Е С Л О В И Е

АЛИН ТАШИЯН

Новое озарение Сокурова

После фестиваля на веб-сайте ФИПРЕССИ была опубликована рецензия на «Отца и сына» входившей в жюри критиков турчанки. Я перевел эту рецензию с английского и решил предложить ее журналу «Искусство кино». Прежде всего имея в виду педагогическую цель. Поразительно, как молодая женщина, живущая в исламской стране, лаконично и веско проанализировала религиозно-культурную мифологию, лежащую в основе фильма Сокурова. Насколько точен и профессионален язык статьи. В то время как подавляющее большинство текстов, посвященных «Отцу и сыну» в российской прессе, — это истеричное и невнятное бормотание.

А.Плахов

На Александра Сокурова снизошло новое озарение. «Отец и сын» — типичный образец его стиля и в то же время это «другой» фильм Сокурова. В нем есть все элементы, которых ждешь от него, плюс новая концепция, новый аспект. Кино Сокурова герметично. Он создал свой собственный мир с уникальным способом повествования. Он многое унаследовал у великого Тарковского, но создаваемые им миражи несомненно принадлежат ему, Сокурову. Бледная красота его образов затягивает синефила на загадочную орбиту, куда ничего не стоит попасть, но откуда невозможно выбраться. «Отец и сын» — второй фильм трилогии, начатой картиной «Мать и сын», — более открыт и легче в себя впускает. Если сравнить его с «Молохом» и «Тельцом», он гораздо ближе к реальной жизни. Так этот фильм снят. Сокуров дает больше света, чем когда бы то ни было. Приморский город омывается солнцем. Его зеленоватые, коричневатые цвета становятся яркими, как будто бы из них выветрилась плесень.

Картина «Мать и сын» разыгрывалась в объятиях природы. Лес с могучими

ствolами деревьев и тысячами листьев, танцующих на ветру, окружал святую пару в агонии. Вместе с последним вздохом старой женщины нам передавалось чувство смерти, в то время как «Отец и сын» полон жизни. Красивый и здоровый отец, полуобнаженный большую часть фильма, дышит во всю мощь своих легких. Его прекрасный торс становится символом наполненного человеческого существования.

Тема фильма универсальна: отношения между отцом и сыном. Как между Богом и Иисусом Христом — вечное возвращение этого сюжета режиссер манифестирует словами: «Любовь отца — распинающая. Любовь сына — распинаемая». При этом Сокуров рассматривает эти отношения как love story. Он шокирует публику гомоэротическим пассажем в первой же сцене: мы видим два обнимающихся мужских тела, которые слегка движутся. Мы слышим голоса: один мужчина тяжело дышит, другой утешает его. Он нежно шепчет, что все скоро кончится. Кто-то подумает, что это любовники. На самом деле это не более чем отец, пытающийся успокоить сына, которого преследуют ночные кошмары.

Отец и сын Сокурова живут в маленькой квартире — прямо как любовная пара. Отец был вынужден уйти в отставку из армии, сын учится в военной академии. Каков отец, таков и сын, говорит режиссер. Что, собственно, происходит в фильме, имеет не самое большое значение. Его герои играют в футбол на крыше с чудесным видом на море. В дом приходит парень, который рассказывает о какой-то тайне из прошлого. Девушка сына бросает его ради более старшего мужчины, возможно, отца. Они друзья и соперники, враги и союзники. Они борются и обнимаются. Они любят и ненавидят друг друга. Они живут и умирают друг за друга.

Мы не открываем большего в этом сюжете, но в этом и нет нужды. Ничто не ясно и все очевидно: это торжество мужской концепции мира. Рефлексия на тему патриархального общества, в котором присутствие женщин скорее вынужденное.

Призы 56-го Каннского международного кинофестиваля

Полнометражные фильмы

- ***«ЗОЛОТАЯ ПАЛЬМОВАЯ ВЕТВЬ»***
  «Слон», режиссер *Гас Ван Сент*

- ***ГРАН-ПРИ***
  «Отчуждение», режиссер *Нури Билге Джейлан*

- ***ПРИЗ ЗА РЕЖИССУРУ***
  Гас Ван Сент (**«Слон»**)

- ***ПРИЗ ЗА ЛУЧШУЮ ЖЕНСКУЮ РОЛЬ***
  Мари-Жозе Кроз — фильм **«Нашествие варваров»**

- ***ПРИЗ ЗА ЛУЧШУЮ МУЖСКУЮ РОЛЬ***
  Музаффер Эздемир, Мехмет Эмин Топрак — фильм **«Отчуждение»**

- ***ПРИЗ ЗА ЛУЧШИЙ СЦЕНАРИЙ***
  Дени Аркан — фильм **«Нашествие варваров»**

- ***ПРИЗ ЖЮРИ***
  «Пять часов пополудни», режиссер *Самира Махмальбаф*

Б Л И Ц К Р И Т И К А

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Вечные вопросы

Почему люди не летают? В старину искали Опоньское царство (что оно Японское, не задумывались). Теперь — двигают в Коктебель (не задумываясь, какой он, и имея только адрес мифической тетки в кармане).

Вопрос не в том, к кому идут, а в том, как идут.

Нескончаемо длинные планы, непредсказуемо дышащая живая камера. Лет сорок назад подобная киногения была внове: помогала преодолеть соблазн сюжетности. Что до сюжета, то тут он проговорен мельком: у москвича-инженера жена... ну, в общем, померла, и он с одиннадцатилетним сыном подается в теплые края, надеясь подработать по пути.

Хоть и не беженцы, а чувствуют они себя совершенно потерянными в не-

«Коктебель»

предсказуемом мире. Думают — арест, а получают — приют: охранник, высадивший их из товарняка, неожиданно предлагает ужин и ночлег. Думают – приют: нанимаются к какому-то старику перекрывать крышу, а тот, приняв их за воров, со страху палит из ружья. Тетка, оказывается, уже дематериализовалась: передислоцировалась из Крыма в Нижневартовск, зато случайная медсестра, оказавшая первую помощь, предлагает разделить кров...

Ссорясь и мирясь, отец и сын добираются наконец до вожделенного Коктебеля, усаживаются на пустынном пляже и глядят на пустынное море.

Аура картины — чувство одиночества, страх опасности, охватывающий че-

ловека, едва он отрывается от того, что мы называем социальной структурой. А структура, похоже, отсутствует начисто.

Фильм молодых режиссеров Бориса Хлебникова и Алексея Попогребского называется «Коктебель».

Коктебель переименован в Планерное. Памятник планеристам разрушен. Вопрос «Почему люди не летают?» повисает в воздухе.

Ты за большевиков али за коммунистов? Если Вадим Абдрашитов был бы только великим режиссером, каждая его работа воспринималась бы как вещь мастера. Что и происходит. Но он наделен еще и чутьем социолога. Поэтому каждая его работа воспринимается как диагноз состояния общества. Иногда убийственный.

Это действует и помимо слов — чистая киногения: топот тысяч ног по предрассветному рабочему поселку, бегущие и сшибающиеся толпы, хряск беспорядочных ударов.

Первая разборчивая реплика:

— Ты за Савчука или за Маркина?

Василий Иванович Чапаев не нашел бы, что ответить на этот вопрос.

Меж тем кровавое побоище продолжается. Всплывает еще одна реплика:

— Этот ворота цеха открыл?

Хрясь!

Начинаешь врубаться в ситуацию: завод на боку, в руководстве раздрай, рабочим нечего есть: или подыхать, или в уголовники...

Да что-то не похоже. Это не голодные толпы! Их ярость не объяснить никакими Савчуками — Маркиными, которые спокойно договариваются за их спинами. Скорее тут другое: тысячелетняя традиция сброса копящейся агрессии — стенка на стенку, край на край...

Ну, сорганизует эту силу какой-нибудь отечественный Лех Валенса, а потом упустит власть, передаст хитроумным кабинетчикам, а толпа с прутьями все равно будет искать другую толпу.

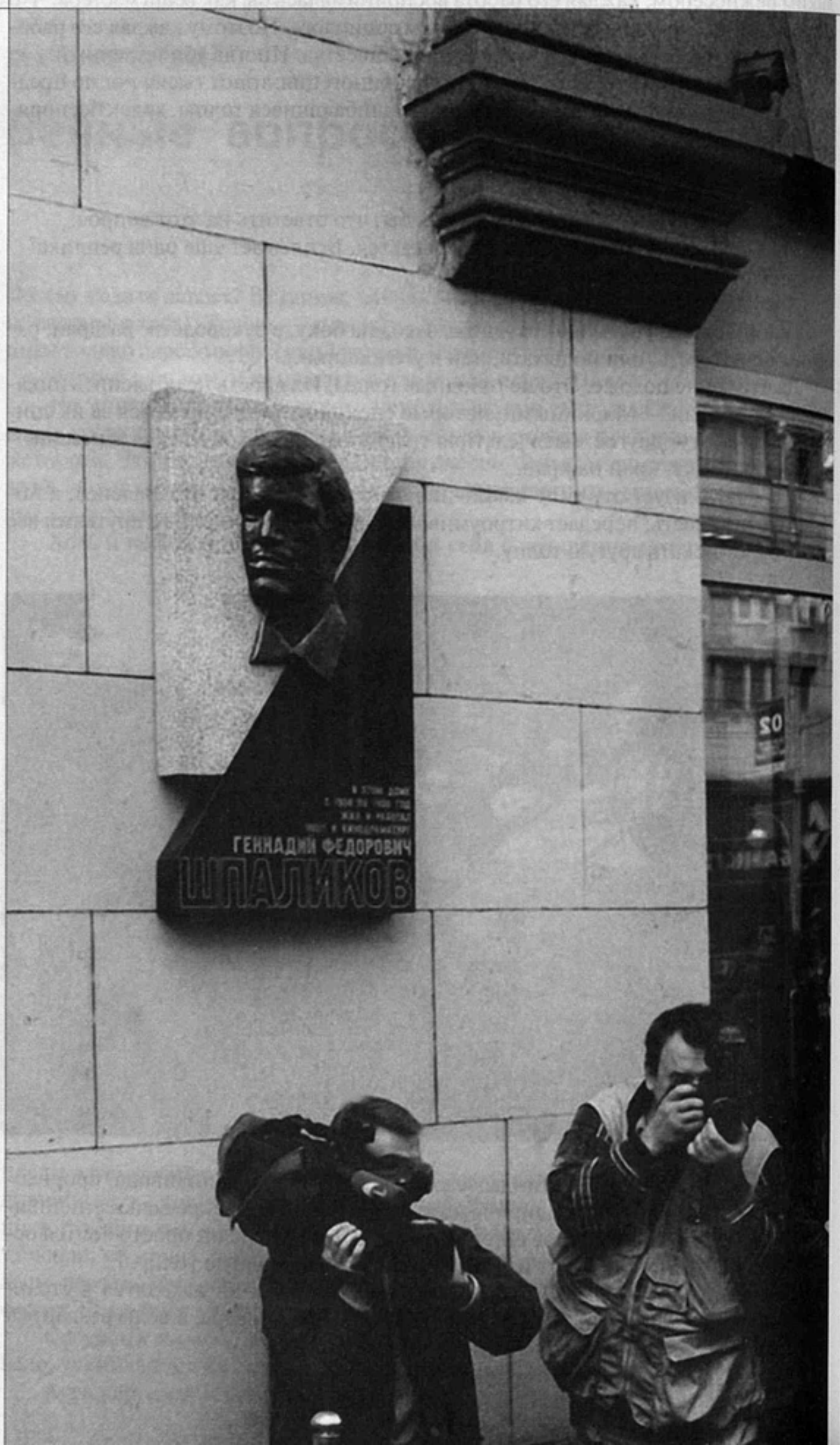
«Магнитные бури»

Сценарист Александр Миндадзе вытаскивает из толпы индивида, прорисовывает сюжет, высвечивает лирическую интригу. Но страшнее всяких индивидуальных рецептов — веселое остервенение на лице героя: он просто боится остаться один. Потому и бежит в безотчетную, все сметающую толпу.

Замечено историками, что общественные потрясения находятся в странном синхроне с природными катаклизмами. И люди, и недра, и воды реагируют на перебор накопившейся энергии.

Фильм называется «Магнитные бури».

КОММЕНТАРИИ



ПАВЕЛ ФИНН

Бывшая улица Горького, 13

С мощным, внушительным лицом, похожий на Маяковского в роли Мартина Идена, на доме по адресу: 1-я Тверская-Ямская, 13, между конструктором вертолетов Камовым — мемориальная доска — и клоуном Карандашом — мемориальная доска — и входом в магазин «Hugo Boss» *увековечен* — ну и дела! — мой друг.

Наш друг. Наша *вечная* любовь и *вечная* боль.

Под рев машин — преимущественно иномарок — на мостовой, на огороженном пятачке суетливая, тесная толчея, с цветами и телекамерами. Газетчики, охранники, распорядители, помощники распорядителей, зеваки. Но все культурно. Поскольку здесь министр культуры, первый заместитель министра культуры и председатель Всероссийского фонда культуры.

— Гена, Гена, — думаю я, — куда мы попали?

Впрочем, он-то всегда, всюду и со всеми чувствовал себя на равной ноге. Со старшими и с детьми, с народными артистами СССР, с болшевскими бродягами, с нашими мамами и милиционерами...

Я только два раза в жизни был свидетелем таких событий, как торжественное открытие доски.

О первом — очень давнем — я как-то лет двадцать назад вспомнил и записал:

«Каждую весну желтый двухэтажный дом на углу нашей улицы Фурманова и Гагаринского переулка, старый, облезший, в трещинах и лохмотьях, первым околупав замазку и сорвав газетные полосы, распахивал немытые с зимы окна. Галдеж, плач, смех и брань — весь этот коммунальный шум, воняющий едой, теснотой, бедностью и пьянкой, рвался на улицу. Население в доме было как на подбор, бойкое и скандальное. Однажды, правда, они присмирели. Со стороны Гагаринского, между двумя окнами, вдруг укрепили прямоугольную мраморную доску и до поры закрыли ее холстом. Потом появились какие-то автомобили, автобус, какие-то люди, и высокий писатель с седыми висками и орденом Ленина, привинченным к лацкану пиджака букле, заикаясь, сказал речь. Холст сняли. На мраморе золотыми буквами было написано, что в этом доме у своего приятеля Павла Нащокина останавливался Пушкин».

Писатель с орденом тогда еще знать не знал, что один из его сыновей будет председателем Всероссийского фонда культуры. А задолго до этого — мальчиком — снимется в знаменитой картине про Москву по сценарию Шпаликова.

Боже, Боже, как чудны и неисповедимы дела Твои и пути, по которым ходят по воле Твоей рабы Твои!

Было то, первое, открытие году эдак в 54-м.

А позже, года через три, в большом «писательском» пятиэтажном доме напротив, у своего приятеля — с тем же самым именем, что и Нащокин, но с со-

вершенно противоположными происхождением и национальностью — то есть у меня, — стал частенько «останавливаться» Шпаликов.

Вообще-то, доски с его изображением можно было развесить по всей Москве.

Он не был по рождению москвичом, но Москва — его город, с юных — вгиковских — лет отданный ему судьбой — на милость победителя.

И на стене моего дома, моего родного дома, уж конечно, можно было бы укрепить такую доску. И компания подобралась бы для Гены неплохая — Белый, Мандельштам, Булгаков, Габрилович...

Да вот беда, дома уже давно нет. Снесли в 73-м году — во имя благоустройства советских генералов.

А какую надпись для доски можно было бы сочинить!

«В этом доме у своего приятеля П.К. Финна бывал, выпивал, опохмелялся, радовался жизни и товариществу, переживал, смеялся, засыпал и просыпался Геннадий Шпаликов».

Как у него же в стихах про двухэтажный дом напротив моего: «В этом доме Пушкин жил, Пушкин с Вяземским дружил...»

Нащокин у него — размера ради — легко превратился в Вяземского. Впрочем, Гене это было абсолютно все равно. Пушкин — вот кто никогда не давал ему покоя. Роковая цифра: 37. Поэту в России, говорил он, жить дольше — неприлично.

Как сказал, так и сделал.

Кстати — пушкинское — знаменитое — вошедшее в обиход тривиальностей и общих мест — гениальное:

На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля,
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дольнюю трудов и чистых нег.

Мне всегда казалось, что это — о самоубийстве.

И снова мои записи, 1974 год, ноябрь:

«Первого ноября повесился Гена. Первым из нас решился.

Последний год — словно Воланд вернулся в Москву. Гиньоль, трагедия. Мы уже не можем смеяться так, как смеялись прежде».

И снова — в который раз — начинаю ломать себе голову: почему? Почему?

Гена, с его конфузливой улыбкой, был человеком совсем не брутальным, не совсем таким, каким его видят теперь проходящие по 1-й Тверской-Ямской граждане. Нежным, радостным, открытым, чистым, дружеским, веселым — в начале. Одиноким, очень скрытным и очень несчастным — в конце.

В его прелестном и непростом простодушии, в его пленявшей нас всех гармоничности таилось, видать, что-то роковое, что и привело его к одиночеству и отчаянию — к гибели.

Чем больше чувствует человек, тем тяжелее его одиночество.

Благословенно отчаяние, из которого рождается новая жизнь, если верить экзистенциализму. Но это в теории. А на практике?

— Что такое смерть?

— Конец отчаяния.

Есть личности — чаще всего, конечно, это люди искусства, — которых уже в начале их пути встречает желание Времени, чтобы они — были. Но случается и так — нередко, — что оно же, Время, бросает их на полдороге.

Как-то вдруг — как? — он стал лишним человеком. Из победителей — лишним. В той жизни, которая так была приветлива к нему. Или она только притворялась такой? Советская жизнь, столь любимая им и воспеваемая.

Не сволочная, как сказал бы он сам, не с тридцать седьмым годом, а хорошая, мужественная, где была республиканская Испания с Хемингуэем и Карменом, и великая война, на которой сражались генерал дядя Сеня Переверткин, его родной дядя, и лейтенант Вика Некрасов, его родной друг.

Он верил именно в то, чем сейчас с холодной душой и трезвым практическим сознанием успешно спекулируют наш кинематограф и наше телевидение.

Рейтинг, будь он неладен, свидетельствует об успехе спекуляций. Этот продукт нравится этому обществу? И тогда, быть может, следует обсуждать не качество продукта, а качество этого общества?

Но Гена-то верил не в лакированную олеографию по кличке «ностальгия», а совсем, совсем в другое. В естественное, человеческое, солдатское, отцовское. В то, из чего был сам родом. В добро и справедливость. Не в пародию, а в мелодию.

Верил. Искренне, верно, честно. Может быть, до самых тех пор, пока не улетел навсегда из СССР его защитник, окопный сталинградец Виктор Некрасов.

Самообман — причина многих ошибок — и человека, и общества.

Трагический советизм — результат огромного самообмана.

Когда же Гена стал лишним, не нужным, бездомным, приютила его все та же любимая матушка Москва, с ее беспредельными ночами, с ее чердаками, с ее полутемным опасным дном и пустыми осенними парками.

Она, матушка, и до сих пор не оставляет его. Вот доску повесила. На бойком месте. Пущай, думает, ходят и смотрят — на моего Гену. И ничего, что он здесь такой — героический. Никто — на самом деле — не бывает похож на самого себя...

И снова мои записи, 1975 год:

«Не проходит дня, чтобы я не думал о Генке».

Так и жизнь прошла, а я все думаю о нем. И всю жизнь хочу написать о нем.

«Как герой, как образ, как простодушный обманщик, как сказочник, как утешитель он может быть центром некоего вихря, хоровода подробностей, реконструирующих время 60-х годов».

Вижу его героем прозы, пьесы, сценария — когда-то опубликовал в «Советском экране» полузаявку, полуэссе под названием «Вольная городская жизнь».

О том, как мы жили и пили. Пили, кстати, в начале пути не так много, как потом. Тогда возбуждены были не от пьянства, а от жизни. Это уже потом приходилось возбуждать себя водкой. А тогда еще пьянство было веселой и легкой частью жизни. Потом стало — жизнью. Для многих. И, к несчастью, для него.

Но тогда неохота было думать о сегодня и завтра, о началах и концах.

Легкий дух времени. Легкая душа времени. Грех легкости.

Мы-то думали, что это игра, а это была жизнь.

Так я и не написал этот сценарий — о молодости, о 60-х годах, о нем.

И все равно я помню о многом из прошедшего, бывшего когда-то данностью и канувшего в темную воду. Помню даже не я — помнит — во мне — что-то, какие-то тайные участки мозга и души.

Воспоминания — о чем-то туманном, но реальном — неуловимо и непредсказуемо — вдруг, без спроса и зова — вползают в мое — теперешнее — существование — совершенно не синхронно с ним. И тогда я понимаю — понимает — во мне — это что-то, — что жизнь — это даль и плоскость, плюс и минус, что жизнь — это единица времени, спешащего вперед и назад.

Вспоминаю, например, — какой то был год? — мы поссорились — из-за чего? — хоть тресни, не помню! — и как я страдал. А тут еще несчастная любовь. И шел ночью, один, по Москве, с разбитым сердцем, не вытерпел, позвонил из автомата с улицы Горького — тогда еще не бывшей — от Центрального телеграфа.

— Где же ты? — радостно крикнул Генка, будто и не было ссоры. — Приезжай!

Он жил тогда со своей женой Наташей Рязанцевой у ее родителей на Красносельской улице, в «сталинском» доме.

Они сидели втроем — Наташа, Гена и Андрюша Тарковский. Пили белое сухое вино и играли в странную игру. Вроде бы карточную. Но карты заменяли открытки с изображениями известных произведений мировой живописи. Сезанн, например, бил Репина, Ван Гог — Левитана.

Тарковский взял гитару — да, кажется, он играл на гитаре, не Гена, — стал петь. «Когда с тобой мы встретились, черемуха цвела и в летнем парке музыка играла, а было мне тогда совсем немного лет, но дел успел наделать я немало...»

Что же было дальше? Не помню... Воздух, в котором растворяется все...

Но, может, действительность и должна забыться, чтобы потом ожить в душе уже как ощущение, как образ?

Сходите на 1-ю Тверскую-Ямскую, посмотрите на Гену, положите цветочек...

ВОЕННАЯ СВОДКА

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Фронт как вопрос совести

Когда Василия Гроссмана спросили, в чем замысел «Жизни и судьбы», он взял с полки четыре тома «Войны и мира» и сказал: *«Вот это»*. Вышла, однако, совершенно другая книга. Батальные сцены в ней не уступают роману Толстого, но мира просто нет, война заполнила *все* пространство русской жизни, исчез тот могучий океанский мир, в котором тонет война — даже такая, как Отечественная 1812 года. Исчез мир, в котором каждый из героев — если он уцелел в битвах — находит свое место и в который человек пускает свой корень, как дерево в землю. В 1942 году разница между передним краем, позициями дальнобойной артиллерии, медсанбатом, полевыми и эвакуационными госпиталями, военными заводами была, но война шла всюду. Граница между фронтом и тылом пролегала не столько в географическом пространстве, сколько в пространстве совести. Для полевой походной жены начальника СМЕРШа уютный тыл был в хорошо окопанном грузовике, где она делила часы отдыха со своим ППМ. А для шестнадцатилетнего поэта Зины Миркиной фронт был на совхозном поле в Сибири, где при пятидесятиградусной жаре она (порвав справку невропатолога, дававшую ей полное освобождение) немыслимую норму прополки-*выдирки* метрового сорняка научилась перевыполнять: все для фронта, все для победы!

Некоторое время назад о чем-то подобном написала мне из Хайфы Люба Лурье: «В силу малого израильского пространства ощущаешь происходящее в нем, как происходящее в твоем доме. Ну а если кто близкий на фронте, то и говорить нечего. Понятие «фронт» здесь тоже особенное. Оно имеет кроме буквального еще и психологический оттенок. Если ты чувствуешь ответственность за события, то фронт у тебя в доме, если нет, то и фронта вроде бы нет... Обычно эти люди (порядочные — в обывательском смысле) ведут себя так, будто ничего не происходит, и терпеливо ожидают, пока «они там разберутся». Меня всегда занимает вопрос, куда они прячут совесть и во что ее обряжают...»

События 11 сентября 2001 года расширили фронтовую полосу на всю землю; но люди опять разделились: для одних просто упали два дома (правда, очень высокие), для других начала рушиться цивилизация. Ясно, что рухнули символы, но чего именно? Остановлюсь только на одном.

В середине XX века круто изменился характер террора. Две с половиной тысячи лет он сохранял свои основные черты. В борьбе за свободу считалось прекрасным убить тирана. Но только тирана[1].

[1] Я выношу за скобки случаи, когда потомство не соглашалось с Равальяком. Но, во всяком случае, террорист не палил в кого попало.

Каляев положил бомбу обратно в сумку, когда рядом с великим князем Анатолием Александровичем увидел его жену и двух племянников. Террористы не целили в обывателей. Обыватель мог спать спокойно.

Со временем все переменилось. Видимо, повлиял пример тотального государственного террора. Тоталитарное государство перестало судить (хотя бы военным судом) и казнить за преступления, оно просто стало уничтожать целые категории людей. Василий Гроссман называл это переносом научного статистического метода в карательную практику. Люди уничтожались, как комары при посыпке ДДТ, когда никто не ждет, пока они укусят. Все это было усвоено возмущенными маргиналами. Для некоторых ирландцев *комары* - это любые англичане. А для тех, кто осудил в целом цивилизацию отчуждения и заброшенности, — это первые попавшиеся мещане, довольные своей судьбой. Я не помню, кто начал примерно в 1968 году: Кон-Бендит в Германии, «Красные бригады» в Италии или «Красная армия» в Японии. И как это сочетается по времени с движенями мау-мау в Кении, ирландских католиков в Белфасте, басков в Испании и, наконец, палестинцев Израиля. Эпидемия мгновенно распространилась по целым регионам. Национальный террор палестинцев сразу был связан с глобальным. При этом ассистентами в угоне самолетов стали европейские маргиналы.

Глобальные и национальные движения следовали одной морали (или антиморали): все обыватели виноваты, нет невинных. «Пусть земле под ножами попомнится, кого хотела опошлить», — писал Маяковский. А еще раньше об этом вопил подпольный человек, увиденный Достоевским. Долгое время это считалось вывертом, психопатологией, предметом забот скорее психиатров, чем полицейских. В массовых движениях использовались взбунтовавшиеся подпольные люди, которых потом расстреливали.

Положение изменилось, когда на Ближнем Востоке был сварен питательный бульон, где бациллы новой разновидности террора разжились и окрепли. Это были лагеря беженцев, созданные на средства ООН. Такие лагеря — гуманная мера на год-два. Но если любого человека поместить туда на пятьдесят четыре года, то и самый улыбчивый американец превратится в террориста-самоубийцу. Ислам здесь сперва был почти ни при чем. Первая волна палестинских террористов — интеллигенты (или полуинтеллигенты), получившие образование на средства ООН, достаточно секуляризованные, в тесном братстве с маргиналами Европы. И сами они, и то, что они делали, никак не похоже на погромы 1929—1936 годов, когда арабские крестьяне нападали на изолированные мошавы и в случае успеха всех мужчин убивали, а женщин и девочек уводили с собой. Нехитро начать погром, но прекратить его может только взвод солдат. С террором сложнее. Для террора нужна образованность. И должна сложиться такая ситуация, когда регулярные армии оказываются бессильными. Такой момент наступил, к примеру, после Шестидневной войны. Террор — естественная реакция стороны, проигравшей на поле боя или не способной к полевой войне, но не смирившейся. Так в свое время Орсини попытался убить Наполеона III, защищавшего от патриотов Италии Папскую область. Так израильтяне убили комиссара ООН графа Фольке-Бернадота, предложившего невыгодный план раздела Палестины. Арабы ответили террором только двадцать лет спустя. Но с 1948 по 1968 год что-то изменилось. Началась другая эпоха террора против статистических категорий географических сообществ — классовых, этнических, культурных. И на Ближнем Востоке уже никто не покушался, в духе карбонариев, на Моше Даяна. Убивали спортсменов, пассажиров авиарейсов, девочек-школьниц. Убивали по-гитлеровски.

Нужно было сделать некоторое интеллектуальное усилие, чтобы назвать убийство школьниц джихадом. Мохаммед не это имел в виду. И шейхи ислама лет двадцать смотрели на биду (нежелательную новость, ересь) с недоверием. Понадобилось время, чтобы новость обжилась, стала привычной, вошла в плоть ислама. «Лучше убивать солдат, — говорил престарелый шейх с экрана телевизора, — но можно и так...» Террор «маргинальной», «беспочвенной» интеллигенции обрел наконец почву, укоренился, стал делом веры.

Достоевский где-то в «Дневнике» обмолвился, что папа когда-нибудь сойдет со своего престола и станет революционером. В католицизме эта вероят-

ность осуществилась бледной тенью Сандино в одной из банановых республик. Зато на Ближнем Востоке мы получили то, что мерещилось Достоевскому, – соединение веры с глобальным террором. 11 сентября это чудовище вышло на мировую арену. Проще всего считать, что ничего не случилось, и отгородиться от самой горячей точки, как Чемберлен и Деладье от Чехословакии, и заключить какое-то новое Мюнхенское соглашение. Вялая постхристианская цивилизация вполне способна повторить старую подлость. Однако Черчилль был прав, когда сказал: «Вы могли выбирать между войной и бесчестьем. Вы выбрали бесчестье и получите войну». Я не думаю, что все страны ислама, соединившись, способны победить хотя бы одну Америку. Сколько бы ни было мусульманских утроб, они не рождают высокоточные ракеты. Но террор — другое дело. Террор может расшатать нервы и подготовить капитуляцию перед новой силой, растущей на Дальнем Востоке.

Такова проблема. У нее три решения: отступать шаг за шагом, сдавать позицию за позицией в обмен на пустые обещания. Это первый тупиковый вариант. Второй — вести войну. Но каждая бомба будет создавать новых мстителей. Третий выход из абсурда — устранение питомников ненависти.

Главный из них — лагеря беженцев. Беженцы должны получить право гражданства в любой арабской стране по своему выбору и скорее всего там, где уже давно работают их родные, но не имеют никаких прав. Если лагеря будут свернуты, то мальчики, играющие сегодня в террористов-самоубийц, займутся другими играми. Постепенно им захочется жить, а не взрываться.

Еще один питомник ненависти — положение в Иерусалиме. Еще в 1948 году было предложено превратить этот город в мировой центр, не зависимый от национальных правительств. В 1967 году это предложение повторил папа Павел VI. Израиль отверг его как практически невыполнимое. Сегодня оно еще более невыполнимо. И тем не менее, я не вижу другого мирного выхода. Путь к нему может быть очень длинным, в десятки лет, да и то — если эти годы будут наполнены плодотворными общими усилиями; в том числе глобальными (смягчение конфликтности, втягивание израильтян и арабов в совместные проекты, направленные на решение задач, важных для всех). Если же мировая совесть остается глуха и никаких общих усилий предпринято не будет, если обида, ненависть и воля к мести повсюду станут только нарастать, вероятность катастрофы очень велика.

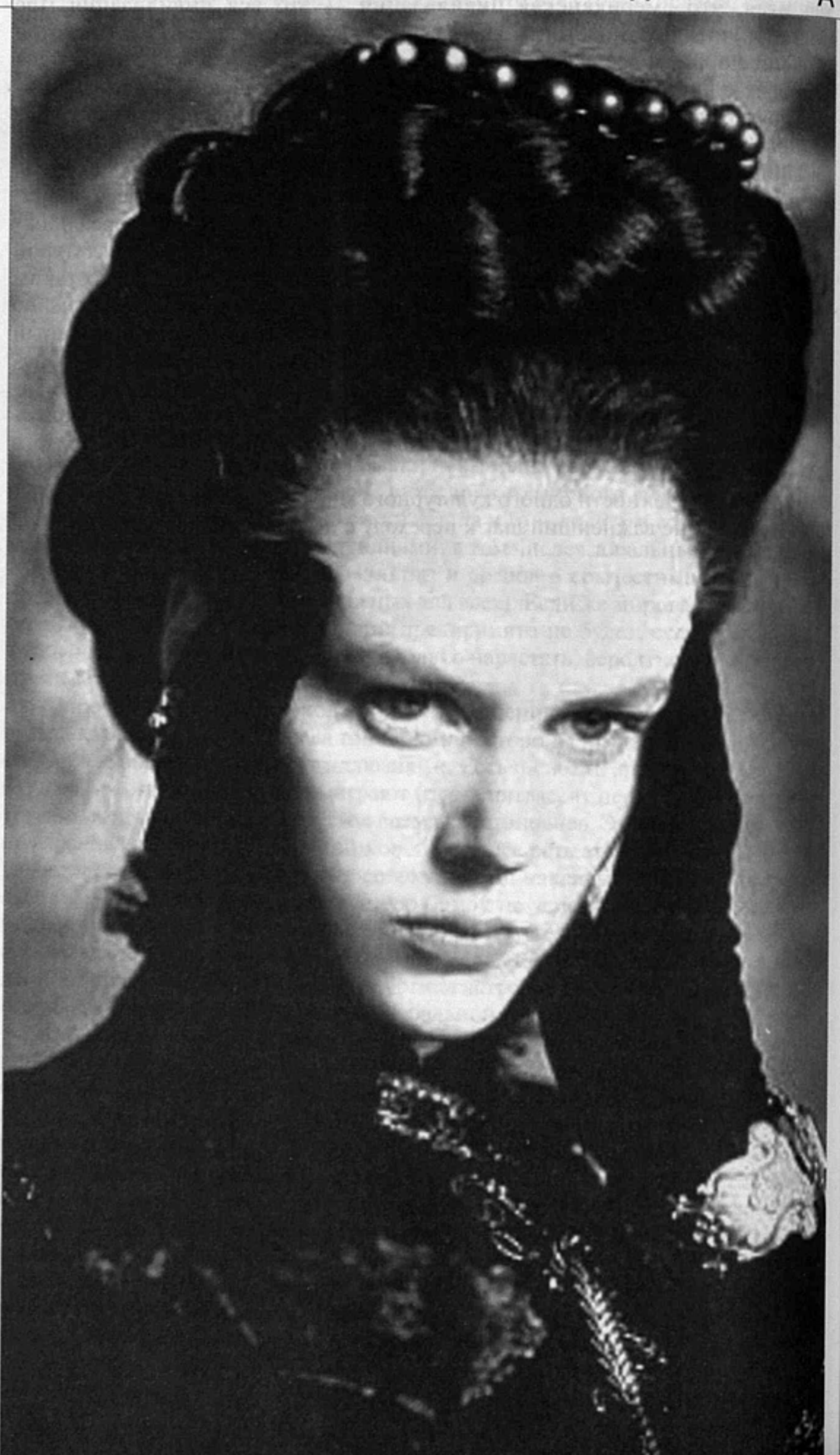
Впрочем, одним из толчков к мирному решению остается сама вероятность общей катастрофы, а не победа той или иной стороны в ближневосточном споре. Сейчас обе стороны живут иллюзиями. Есть иллюзии арабов, что когда-нибудь войну они непременно выиграют (пусть пятьдесят первую, сто первую), и тогда евреев вышвырнут, как в свое время крестоносцев. Эту иллюзию блокирует израильская сторона: на худой конец в запасе есть атомная бомба. Каждый расчет по отдельности верен, но в совокупности, накладываясь один на другой, они абсурдны: есть риск, что атомную бомбу не успеют пустить в ход, и есть риск, что успеют, и тогда атомные грибы поднимутся над Багдадом, Дамаском, а быть может, над Меккой и Мединой. Если постоянно вдумываться в этот двойной риск и потому увидеть его, логика ястребов потеряет силу и выйдет из строя ближневосточный детонатор глобальной беды.

Одновременно был бы дан пример аналогичного решения других спорных вопросов. (Разумеется, порядок решения может быть и обратным: с чего начать — не самое важное.) Я вспоминаю беседу с молодым фундаменталистом из Газы, согласившимся приехать в Ко (Caux) на конференцию Общества морального перевооружения (сейчас у Общества другое название — Инициатива перемен). Ему был задан вопрос: выступил бы он против насилия, если бы западные СМИ перестали провоцировать мусульманское чувство, связанное с мусульманским пониманием того, что такое кощунство? Молодой человек без колебания ответил: «Да!» Этот разговор нетрудно прокомментировать: каждая страна вправе сохранять привычный ей уровень интеллектуальной и сексуальной вольности внутри своих границ, но спутниковое телевидение должно считаться с тем, что в будущее плывет эскадра из четырех великих кораблей, четырех мировых культурных миров: Запад, Исламский Восток, Индия (с примыкающими к ней странами) и Дальний Восток. Технический перевес За-

пада не дает ему морального права хозяйничать в чужом доме, в чужом духовном пространстве. Скорость освобождения от разного рода табу в мировом эфире не может превышать скорости этого процесса на других, наиболее консервативных в этом отношении кораблях, где резкий отказ от табу и воспринимается как кощунство.

Когда в Абадане был сожжен кинотеатр со всеми зрителями американского фильма, это не было экономическим провалом, это не было политическим провалом шахского режима и его американских советников. Провалилась идея, что американская цивилизация — это вся цивилизация (the civilization) и ей противостоит только варварство. Противостоят ей, несмотря на общие корни, и все великие культуры Европы. Америка всего лишь одна из многих культур, один голос в общем хоре, а не хор в целом. И противостоят ей другие сверхнациональные общности, другие древние пространства общей информации, с единым Святым Писанием, с единым языком Святого Писания и единым шрифтом, связанным с эстетикой пластических искусств. Для простоты перечисляю только шрифты: латинский, арабский, деванагари, иероглифы. Это не просто знаки. Это зримые знаки незримых, но реальных духовных миров, которые не могут быть грубо унифицированы диктатурой CNN. Использовать спутниковые системы информации необходимо таким образом, каким разные партии используют перед выборами национальное телевидение. Необходима организация диалога, учитывающего медленный рост взаимного понимания. Только в таком диалоге постепенно станут невозможными, с одной стороны, духовные вторжения, подобные переливанию крови иной группы, а с другой — скандалы, подобные смертному приговору Рушди за книгу, которую духовные власти вправе запретить читать своим адептам.

Отказ от уверенности одного культурного мира в своей несравненной правоте — едва ли не важнейший шаг к переходу с передовой в тыл и от тыла — к миру.



Николь Кидман в фильме «Портрет леди», режиссер Джейн Кэмпион

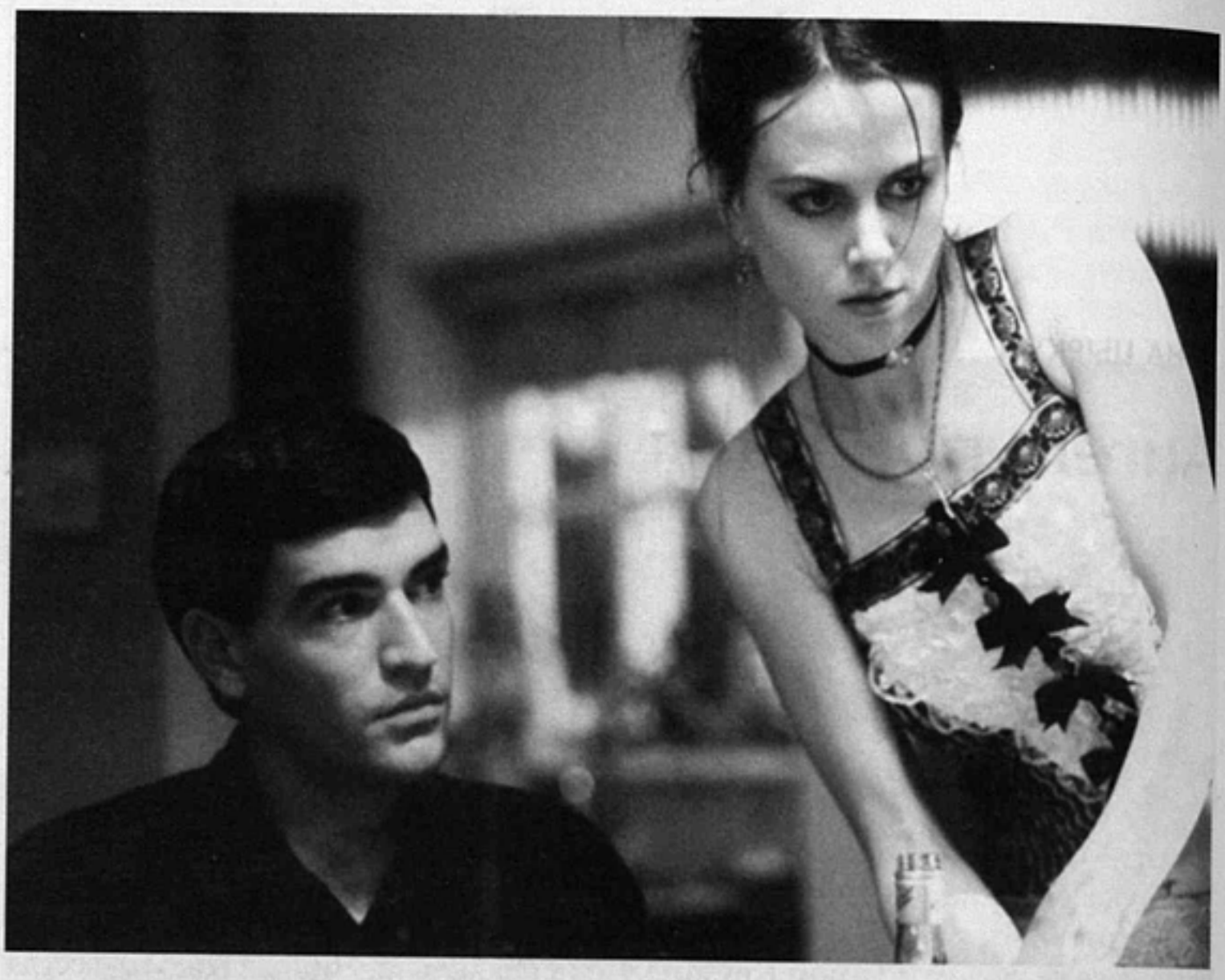
НИНА ЦЫРКУН

Ангел прилетел

Согласно распространенному мнению Николь Кидман выросла в большие актрисы после работы со Стэнли Кубриком над «Широко закрытыми глазами», во время которой к тому же начались проблемы в ее супружеской жизни, разрешившиеся разводом с Томом Крузом. Это неправильно. Николь Кидман всегда была большой актрисой, просто роли были ей не по размеру, а после «Широко закрытых глаз» режиссеры и продюсеры действительно стали доверять ей больше. Однако заметили ее сразу же, еще в австралийских сериалах «Вьетнам» и «Хилтон-Бангкок» и особенно в ее первой крупной роли в триллере «Мертвый штиль» Филлипа Нойса, где она была, разумеется, жертвой; прорыв же произошел в 1995 году, когда Николь сыграла в фильме «Умереть за», создав новый тип женщины-вамп — не традиционной холодной красавицы с демонической внешностью, а нежной и приятной на вид современной дамочки, способной на жутчайшее вероломство, предательство и не останавливающейся перед убийством. Прелюдией к этой роли была другая, в фильме Гаролда Беккера «Зло». Там ее героиню можно было хоть как-то оправдать, потому что это было преступление страсти: жена заплела интригу с любовником против родного мужа. Вещь, в сущности, довольно обыкновенная. Но в «Умереть за» Гаса Ван Сента речь идет не о любви, а о карьере. Раньше считалось, что это дело мужское. Теперь другие времена. Прелестная провинциальная фигурантка, «которая по телевизору про погоду врет», списанная, между прочим, с жизни, одетая в пастельные тона, а не в красное с черным, как привычная экранная femme fatale, шагает к цели, соблазняя и убивая, не жалея ни юного любовника, ни мужа, превращая одного в орудие убийства, другого в жертву.

В отличие от многих актрис, пытающихся, по Станиславскому, найти в плохой героине где она хорошая, Николь Кидман готова быть беспощадной без предела. Кстати, Кидман сама выбрала себе эту роль; она позвонила Гасу Ван Сенту и сказала, что просто судьбой предназначена на роль Сузанны с говорящей фамилией Стоун («Каменная»).

У Николь Кидман были все данные, чтобы состояться в ранге не «большой актрисы», а звезды, — идеальная красота и происхождение из очень обеспеченной семьи. В цеховых кругах негласно считается, что «большие актрисы» редко бывают красивыми, это талант якобы заставляет проявиться их внутренней красоте, неземной одухотворенности. С гораздо большей охотой признается наличие качеств «большой актрисы» у горбатеньких, малорослых, прихрамывающих, с неправильным прикусом и т.п. — им, слегка обиженным природой, вроде как бонус выдается, причем подразумевается, что сама-де природа и компенсировала недостаток артистическим даром. Богатыми от рождения «большим артистам» тоже лучше не быть — пусть пробивают себе дорогу все тем же талантом. А мифология звезды допускает красоту и материальное благополучие (вто-



«Именинница», режиссер Джез Баттеруорт

рое — с меньшим энтузиазмом), на них эта мифология в дальнейшем и взрастает, цветет своим пышным цветом. Спилбергу не давали «Оскар» за режиссуру, потому что у него и так всего много, пришлось ему ставить на беспроигрышный «Список Шиндлера». А Кидман, наверное, не дали «Оскар» ни за Сузанну, ни за куртизанку Сатин в мюзикле «Мулен-Руж» из-за ее красоты, предпочтя вручить его чернокожей красавице Хэлли Берри. Лишь когда Николь сознательно притушила свою красоту, отказалась от вызывающе рыжих волос и точеного носика и изуродовала себя гумозой в роли Вирджинии Вулф, «Оскар» ей, наконец, вручили.

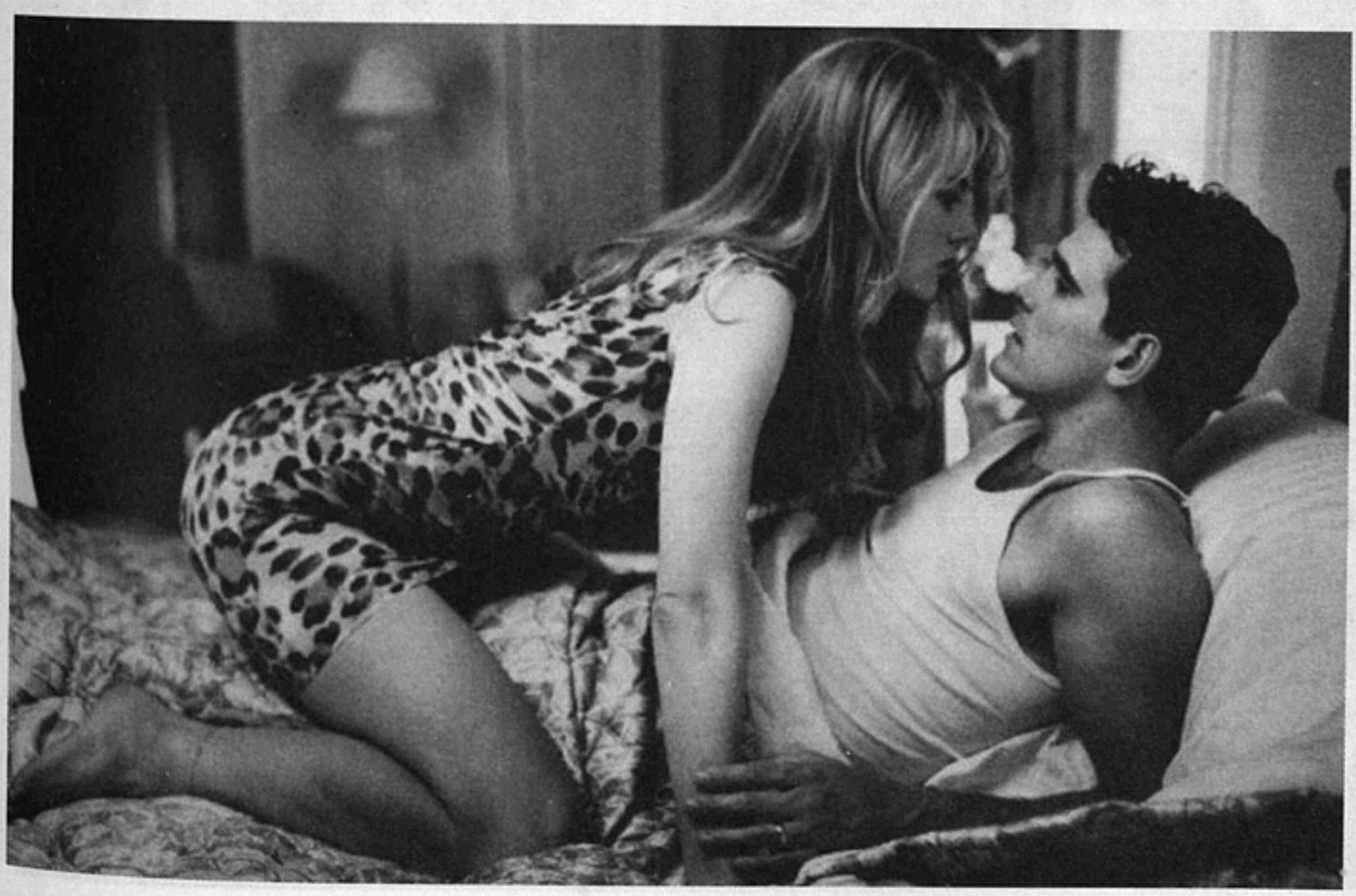
Кидман с детства училась балету и драматическому искусству, но это все же было нечто самодеятельное, любительское — ученье закончилось, когда в четырнадцать лет она снялась в картине «Рождество в буше». Евгений Евстигнеев не раз повторял, что у каждого актера есть штук семь штампов. У великого актера, добавлял он, семнадцать. У Николь Кидман штампов нет вообще. Потому что нет метода. Она актриса интуитивная. Стало быть, играет не техникой, а нервами, целиком влезая в шкуру своих героинь. Такой актрисой была, скажем, Грета Гарбо, которая на съемках доходила до истерик и с огромным облегчением оборвала свою карьеру в тридцать семь лет. Гарбо ненавидела репетиции, они были для нее мукой. Она не смогла бы повторить перед камерой то, что из нее вытащили репетициями. Кидман, думаю я, тоже ненавидит репетиции. Съемки ей даются буквально кровью. На репетиции «Мулен-Руж» (в фильм она попала после долгой осады со стороны Бэза Лурманна — не верила, что справится с задачей) она сломала ребро. После съемок в «Портрете леди» две недели провела на больничной койке с диагнозом «эмоциональный стресс». На этом фоне сущим пустяком выглядит то, что левша Кидман специально выучилась писать правой рукой ради коротенького эпизода сверхкрупным планом — только руки! — в «Часах» Стивена Долдри, потому что ее героиня Вирджиния Вулф писала правой рукой, и специально прилетела в Лондон, чтобы снять этот кусок, где ее вполне могли заменить дублершей. И под водой в виде уже мертвой Вирджинии, которую могла изобразить даже не дублерша, а кукла, тем не менее неподвижно болталась сама Николь. Перед съемками она курила сигарету за сигаретой и долго бродила в одиночестве, разговаривая сама с собой, вживаясь в образ женщины, страдающей психическим расстройством. Ларс фон Триер в «Догвиле» сажал ее на цепь и заставлял часами задыхаться от дыма в лесу. Можно только догадываться, чего стоили ей пресловутые пятьдесят дублей одной

сцены в фильме Стэнли Кубрика «Широко закрытые глаза». В тридцать семь лет Гарбо, как было сказано, с великим облегчением бросила кино навсегда. Кидман после съемок в «Догвиле», подтвердив свое согласие сыграть в двух последующих фильмах Ларса фон Триера, добавила: «Все-таки такая жизнь изматывает. Когда-нибудь все это для меня закончится — все эти съемки, этот... кинематограф».

Николь Кидман родилась под ярким солнцем Гонолулу, потом жила с родителями в жаркой Австралии, а при этом ее молочно-белая тонкая кожа совершенно не выносит солнечных лучей. В юности ее кумиром была София Лорен, и однажды Николь решила попробовать хоть чем-то стать похожей на итальянскую диву. Жарилась на солнце, обмазываясь кокосовым маслом. Кончилось тем, что по телу высыпали веснушки, а кожа стала облезать слоями. Сама природа определила ей для жизни сумеречную сторону. Не потому ли она была выбрана Кубриком на роль Элис Харфорд в экранизации шницлеровской «Новеллы снов», пропитанной ночной сновидческой атмосферой? Именно сон Элис играет ключевую роль в «Широко закрытых глазах», закручивая ту психологическую интригу, которая и становится истинным сюжетом фильма. Элис рассказывает мужу Биллу (Том Круз) свой эротический сон, вернее, кошмар: она занималась любовью с морским офицером, о котором давно грезила, и еще — много и с разными мужчинами, и ей хотелось смеяться мужу в лицо. Потом Элис скажет, что сон и явь для нее одинаково реальны, может быть, вся жизнь — всего лишь сон.

В «Других» Алехандро Аменабара героиня Кидман по имени Грейс погружена в полумрак зашторенных комнат особняка, где она живет с детьми, страдающими аллергией на свет. На самом деле это темнота потустороннего мира, потому что Грейс уже не жива. Причесанная под хичкоковскую блондинку и носящая имя любимой актрисы Хича Грейс Келли, Николь Кидман материализует его режиссерское кредо, которое предполагало отсутствие игры «по методу»; актеры должны были лишь слепо выполнять указания постановщика. Ее холодная отрешенность и загадочно безумный взгляд идеально соответствуют серьезности мессиджа и легкой пародийности его исполнения у Аменабара. Николь Кидман — на редкость дисциплинированная актриса.

После съемок у Кубрика и развода с Томом Крузом Кидман с ошеломляющим успехом выступила на лондонской, а затем бродвейской сцене в постанов-



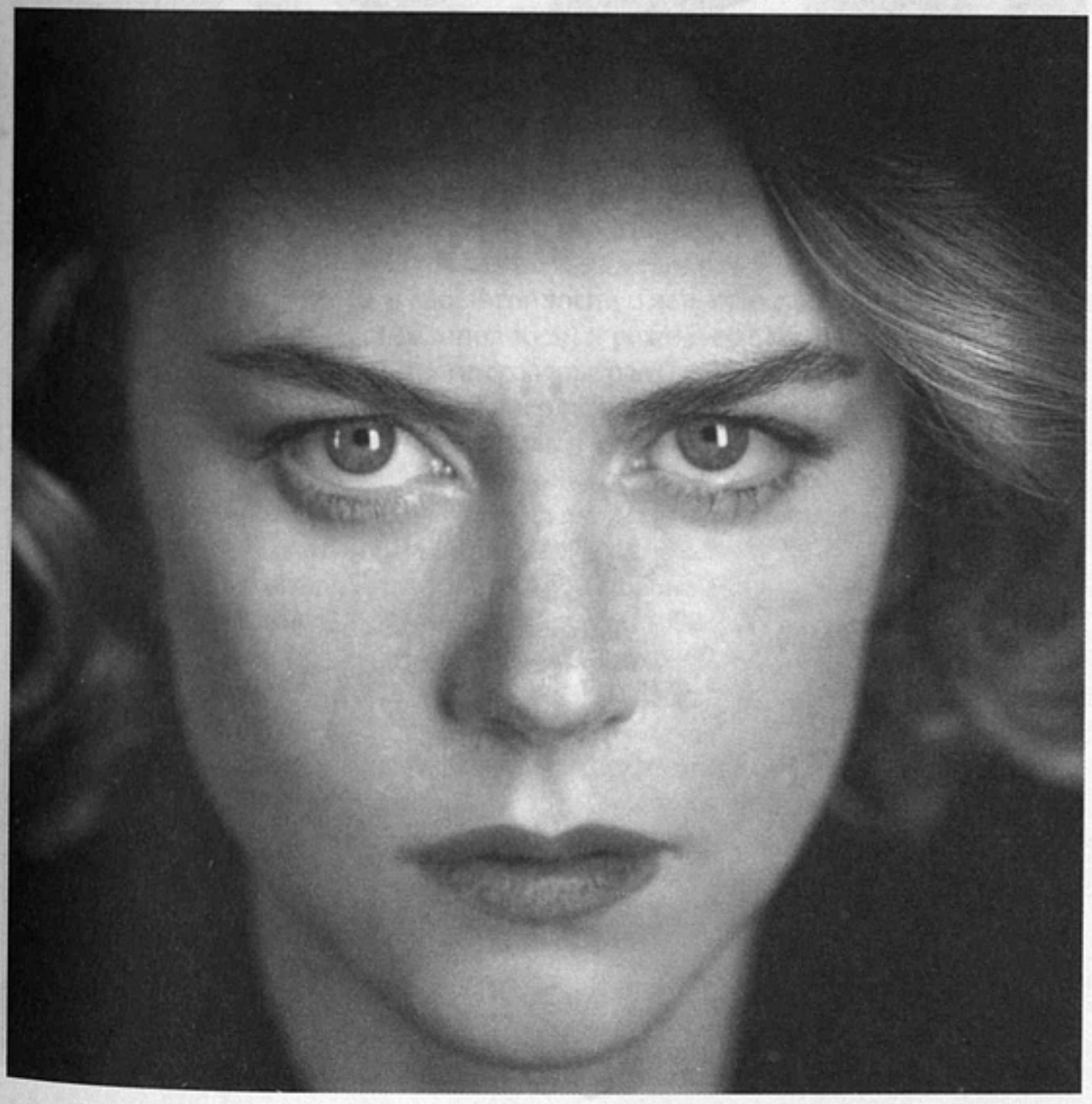
«Умереть за», режиссер Гас Ван Сент

«Широко закрытые глаза», режиссер Стэнли Кубрик

ке «Голубая комната» по пьесе уже хорошо знакомого ей Артура Шницлера «Рондо». Здесь она всего за полтора часа демонстрировала целый спектр своих актерских возможностей, представая сразу в пяти образах-ипостасях: проститутки, гувернантки-француженки, жены политика, высокомерной примадонны и манекенщицы. Играя одну любовную историю за другой, каждый раз находя новую интонацию, она постепенно сбрасывала одежды, чтобы в финале предстать перед зрителями совершенно обнаженной.

Трудно не усмотреть в этом эпизоде ее карьеры внутреннюю потребность, обусловленную обстоятельствами частной жизни. Отвечая на вопросы о том, как она чувствует себя после развода, Кидман не раз говорила, что рада, что сможет теперь выйти из тени знаменитого мужа. Выйти из тени, показать себя, стряхнуть чуждые наслоения, ставшие бременем... То есть обнажиться. «В каждой своей роли я самоутверждаюсь», — сказала она однажды. Один из первых кадров «Широко закрытых глаз», где Элис, спиной к зрителю, сбрасывает платье, стал прелюдией к этой серии обнажений, на другом языке называющихся раскрытием актерского дарования.

В прошлом году Кидман обвинили в преднамеренной клевете. Годом раньше она заявила, что ее преследует некий Мэтью Хукер, и суд запретил тому подходить ближе, чем на сто метров, к ее дому. Однако Хукер подал встречный иск, утверждая, что его якобы преследование — это плод больного воображения актрисы. Не берусь судить, кто прав, однако Кидман не раз признавалась, что панически боится публики, испытывая на людях приступы нервного удушья. Ей гораздо легче играть перед безличным объективом кинокамеры, чем перед зрителями в театральном зале. Она боится толпы, и мнительность актрисы отражается в ее глазах, зафиксированная в фотографиях папарацци — взять хотя бы снимок, сделанный во время оскаровской церемонии, когда она не получила позолоченную статуэтку за роль Сатин. Когда-то Микеланджело Антониони назвал Джека Николсона «человеком с безумным блеском глаз». В сущности,



«Другие», режиссер Алехандро Аменабар

это не имеет отношения к душевному здоровью. Тот же отблеск не безумия, но безумности мы ловим у Кидман и в «Других» Алехандро Аменабара, и в «Имениннице» Джеза Баттеруорта, где она сыграла русскую девушку Софью, вульгарную авантюристку, нашедшую через Интернет за границей жениха-жертву, которого должны раскурочить ее приятели бандиты. Конечно, Кидман встречала на своем жизненном пути русских, но разве что на кинофестивалях, на приемах — то есть публику респектабельную и космополитичную. Откуда же она взяла такие точные штрихи к национальному характеру и этому социальному типу: громкий голос, манеру курить — смесь застенчивости, нахальства, хитрости от века униженного человека и острой наблюдательности женщины, привыкшей смотреть на жизнь иностранцев снизу и со стороны? Вряд ли из

«Мулен-Руж», режиссер Бэз Лурманн

«Часы»,
режиссер
Стивен Долдри

пьес Чехова; скорее, это все та же интуиция, почти мистическое вселение в чужую жизнь.

В одном из интервью Николь Кидман сказала, что Ларс фон Триер, объясняя ей природу еще одной Грейс, из «Догвиля», говорил, что в той присутствуют частицы всех жителей американского городка, в который она попала, — сперва благодушных, а потом озверевших, — и писателя Тома, и его отца-врача, и владелицы магазина Джинджер, и слепого Маккея, и всех-всех прочих.

Фон Триер специально писал эту роль для Николь Кидман. Заметьте, он не пригласил ее ни в один фильм своей трилогии о девушке с золотым сердцем, хотя внешний облик Николь ангелоподобен, и режиссер с меньшим воображением на сходстве внешнего и внутреннего и сыграл бы. К счастью, она в таких проектах не участвует. Возможно, фон Триер не случайно назвал ее героиню в «Догвиле» именем Грейс, имея в виду ее роль в «Других». Это имя означает «благодать». Дьявольская сила в чистых руках воистину непобедима. Николь Кидман здесь не рыжая бестия, а да, золотоволосый ангел, словно посланный для испытания людям, которые этого испытания не выдержали, и тогда Грейс превращается в ангела-истребителя, оставляя за собой право дойти до последнего предела, поставить последнюю точку в уничтожении племени, заблудившегося в Синайской пустыне имени пса Моисея. В «Широко закрытых глазах» за героиней Кидман Элис оставалось последнее слово — fuck. Теперь за ней осталось дело — автоматная очередь.

Фон Триер, взяв для вдохновения зонг Бертольта Брехта и демонстративно используя принцип его эпического театра, нуждался в качестве медиума в актрисе-абстракции, которая естественно и органично пересекала бы меловые линии, очерчивающие городской ландшафт условной декорации. Нездешняя отрешенность Николь Кидман легко трансформировалась в искомое очуждение.

Впрочем, и сама она словно послана в кино для выполнения некоей миссии. Когда она почувствует, что сделала свое дело, «все это» для нее кончится. Весь этот... кинематограф.

FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU FILM
CANNES 1946
20 Septembre au 5 Octobre

Первый триумф советского кино в Канне

За двенадцать лет до грандиозного триумфа в Канне фильма «Летят журавли», единственной советской картины, удостоенной «Золотой пальмовой ветви», ее режиссер Михаил Калатозов однажды уже был участником Каннского МКФ. Правда, в иной, не режиссерской, ипостаси и с другой миссией. Дело в том, что М.Калатозов в первые послевоенные годы был начальником Главка по производству художественных фильмов в ранге замминистра кинематографии и в 1946 году по долгу службы возглавил делегацию советских кинематографистов, отправляющуюся с большой программой картин на 1-й Каннский международный кинофестиваль. И еще одна важная биографическая деталь: 1943—1945 годы прославленный автор «Соли Сванетии», «Истребителей» и «Валерия Чкалова» провел в США в качестве представителя Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР. Так что союзника по антигитлеровской коалиции знал в лицо.

В публикуемом ниже тексте отчета, представленном Калатозовым главному идеологу страны и партии А.Жданову, читатель найдет бесценную информацию, связанную с историей Каннского МКФ, а также проницательный политический комментарий к этому культурному событию, перспективы и мировой масштаб которого был очевиден уже тогда, в первый послевоенный год.

Сквозь официальный текст, выполненный в стиле партийно-бюрократического канцелярита, внятно прочитывается жесткое время начала «холодной войны» — «идеологического противостояния двух систем», как его назовут позже кремлевские политологи. Собственно, Каннский фестиваль становится первым и весьма показательным раундом противоборства и соперничества недавних союзников в борьбе против фашизма — Советского Союза и Соединенных Штатов Америки, двух великих держав, претендующих на мировое лидерство. Первый послевоенный раунд выиграли Советы, о чем с гордостью рапортует глава делегации, подробно описывающий тактику, обеспечившую успех советской программы в Канне. Разумеется, слава победителей работает на Россию, эхо великой победы еще резонирует в мире. И тем не менее, ставя на успех отечественной кинопрограммы, кинематографисты вовсе не полагаются на то, что получат каннские призы в обмен на ратный подвиг Советской Армии. Серьезность и продуманность подготовительной работы, по-нынешнему — пиара, где каждая мелочь рассматривалась как часть общей стратегии, и сегодня производит сильное впечатление. «Идеологическое задание» выполняли профессионалы своего дела, а потом уже «подручные

партии», убежденно стоящие на советской идеологической платформе.

В тексте нет прекраснодушия и шапкозакидательства, этих спутников сервилизма и фальши, зато есть немало стратегических соображений о прокате советских фильмов на Западе и о закреплении контактов с просоветски настроенной французской интеллигенцией, не утративших, как это ни забавно, актуальности и по сей день.

Словом, в контексте отчетов о последнем кинофестивале в Канне, которые читатель найдет в этом номере «ИК», датированная серединой прошлого (!) века служебная записка одного из каннских триумфаторов читается как архивный бестселлер.

Е.С.

Секретарю Центрального комитета ВКП(б) товарищу Жданову А.А.
Отчет и выводы об участии советской кинематографии на Международном кинофестивале в Канне (Франция)
20 сентября — 5 октября 1946 года

17 июля 1946 года было принято решение Политбюро ЦК ВКП(б) об участии и посылке делегации СССР на Международный кинофестиваль в Канне (Франция).

В этом решении было записано: «Считать одной из важнейших задач Министерства кинематографии в ходе фестивалей всемерную популяризацию и продвижение советских кинофильмов за границей, и в первую очередь в тех странах, где будут проходить кинофестивали».

Советская делегация, поехавшая во Францию, в своей работе всецело исходила из этого решения ЦК ВКП(б).

О положении советского кинопроката в Европе

Мы начали нашу работу с ознакомления с существующим положением кинопроката советских картин во Франции и в других соседних странах.

До войны французский кинопрокат занимал главенствующую роль в системе европейского кинопроката. После войны положение изменилось. Сейчас французский кинопрокат, хозяевами которого становятся американцы, целиком определяет положение таких кинорынков, как Бельгия, Швеция, Норвегия, Дания, Голландия, Швейцария, Алжир и Марокко. Успех проката картин в этих странах зависит от успеха проката картин в Париже.

Исходя из этого, успех показа советских картин во Франции, а также в перечисленных соседних странах всецело зависит от того, как будут картины приняты в Париже.

За последние шесть месяцев прокат советских кинокартин во Франции сильно снизился. Это объясняется как обострением политической борьбы и усилением профашистских тенденций, так и захватом американцами французского кинорынка в результате финансового соглашения Блюма — США[1].

Если в течение года после окончания войны наши кинокартины пользовались широкой популярностью во Франции, то за последние шесть месяцев в Париже наши картины почти не идут в кинотеатрах.

Условия продвижения наших кинокартин в Париже осложнились также всяческими усилиями правительства Франции возродить свою национальную

[1] В 1946 году между представителем французского правительства Л.Блюмом и министром торговли США Д.Бернсом состоялись переговоры о границах проката американских фильмов, дискриминирующие, по сути, национальное кино. — *Здесь и далее прим. ред.*

кинопродукцию, которая, с одной стороны, пытается встать на ноги, но в то же время оказалась подмятой экспансией американского кинематографа (по условиям Блюмовского договора четыре дня в неделю прокатываются американские картины, остальное время — французские и другие).

Цели и задачи международного кинофестиваля в Канне

Международный кинофестиваль в Канне, организованный французским правительством, преследовал цель, в первую очередь, способствовать возрождению престижа национальной французской кинематографии, расширению границ французского кинопроката в Европе и, по возможности, в остальных частях света.

Для Франции Каннский международный кинофестиваль должен был сыграть политическую, коммерческую и моральную роль в деле поднятия престижа французской культуры и кинематографии. Этот международный кинофестиваль в Канне должен был состояться еще в 1939 году, но война и оккупация Франции помешали его проведению. Вскоре после освобождения страны Франция снова начала энергичную подготовку к кинофестивалю.

На организацию кинофестиваля французское правительство затратило огромные деньги. Лучшие отели приморского курорта Европы были бесплатно отведены для членов делегаций и гостей фестиваля. Специальные поезда-экспрессы Париж — Канн курсировали и бесплатно доставляли делегатов — участников фестиваля.

Международный кинофестиваль стал национальным праздником Франции. Французское правительство придавало настолько большое значение Каннскому кинофестивалю, что шесть французских министров посетили фестиваль. Французы демонстрировали перед гостями лучшие достижения своей культуры, авиации, устраивались народные праздники, экскурсии; французское правительство тратило большие деньги на то, чтобы всячески поднять престиж французской культуры в глазах прибывших иностранцев.

В Канн съехались около полутора тысячи приглашенных гостей — дипломатов, писателей, артистов, художников, режиссеров и более трехсот журналистов, представляющих мировую прессу. Каждую делегацию страны, участвовавшей в фестивале, опекало множество дипломатов, оказывавших влияние на общественное мнение фестиваля. На такого рода работу тратилось много денег и усилий. Так, 19 сентября в Канн прибыл английский посол Дав Купер в сопровождении двух гвардейских рот шотландских стрелков. Дав Купер давал прием, устраивал парады со своими шотландскими стрелками, возлагал венки на могилы неизвестных солдат, бил в барабаны и делал все, чтобы поразить участников фестиваля. В делегацию входили два члена Палаты лордов, английские кинозвезды, писатели и т.д. Делегацию Австрии возглавлял премьер-министр, делегацию Швеции — министр иностранных дел. Все страны старались проявить максимум усилий, чтобы оказать давление на приехавших в Канн и убедить в превосходстве своих картин. Газеты писали, что «Канн на четырнадцать дней стал столицей мировой кинематографии».

В кинофестивале в Канне приняли участие двадцать стран: Франция, СССР, США, Англия, Италия, Мексика, Дания, Египет, Индия, Португалия, Швеция, Швейцария, Чехословакия, Бельгия, Канада, Польша, Румыния, Голландия, Аргентина. По условиям фестиваля каждая страна, имеющая большое кинопроизводство, получила право выставить по семь полнометражных кинокартин. Такие страны, как СССР, США, Франция и Англия, выставили равное количество картин — то есть по семь полнометражных кинокартин. Всего было выставлено пятьдесят две полнометражные и более семидесяти короткометражных кинокартин. От каждой страны должен был быть один официальный представитель и один член жюри, кроме того, приглашались гости, пресса и т.д.

Советская делегация была представлена режиссерами Ф.Эрмлером, С.Юткевичем, А.Птушко, актерами Б.Чирковым, М.Ладыниной и Г.Водяницкой. Членом жюри был режиссер С.Герасимов, руководителем делегации — заместитель министра кинематографии СССР М.Калатозов.

Подготовительная работа советской делегации в Париже и Канне

17 сентября с.г. наша делегация прибыла в Канн. По ознакомлении с обстановкой выяснилось, что рассчитывать на поддержку коммунистических элементов в составе организационного комитета фестиваля или жюри нам не придется, так как ни в первом, ни во втором ни одного коммуниста не было. Кроме того, съехавшиеся на кинофестиваль со всего мира гости, среди которых было много дипломатов, журналистов, кинозвезд, дельцов, богачей, представителей французской аристократии и другой публики, не давали нам основания предполагать, что в их лице мы встретим почитателей советской культуры.

Еще в Париже мы заготовили большое количество необходимой литературы, брошюр, либретто, афиш, издали два журнала, хорошо иллюстрированных, а также две книги о советской кинематографии. Вся эта литература, изданная на французском языке, необходима была для популяризации советской кинематографии.

Однако, приехав в Канн, мы столкнулись с таким положением, что все стенды, витрины и киоски, через которые мы надеялись распространять литературу о советской кинематографии, скуплены американцами, заплатившими за них бешеные деньги. Только небольшая часть оказалась в руках французов, и нам предоставили лишь один стенд.

Американцы делали все, чтобы никому не дать места для рекламы. Сами же зарабатывали колоссальные деньги, ибо вся реклама американцев была платная и давала значительную выручку.

Для популяризации наших картин мы избрали следующее: рядом с большим театром, где происходил фестиваль, выстроили громадный стенд, размером шесть на восемь метров, на котором было нарисовано красное знамя с надписью «СССР». Это яркое пятно сразу же привлекло внимание своим масштабом. Американская реклама, расположенная кругом на улицах, рядом с этим стендом выглядела маленькой и незаметной. Внизу стенда были выставлены фотокадры из наших кинокартин, у которых в продолжении всего фестиваля толпился народ, с любопытством их рассматривая.

Каждый показ наших картин сопровождался бесплатной раздачей либретто, журналов и книг о советском кинематографе.

Как оказалось в результате, реклама советских кинокартин — по оценке прессы — была лучшей[2].

«Фильм Франс» от 4 октября с.г. писала: «По случаю Каннского фестиваля кинопредставительство СССР во Франции издало брошюры и журналы высокого качества, в которых восхищают роскошные фотографии и безупречно составленный информационный материал о всех фильмах, представленных на фестиваль в Канне».

«Синематограф Франсез» от 28 сентября с.г. писала: «СССР выпустил очень красивые брошюры о своих режиссерах, актерах и каталог основной продукции, представленной на фестиваль...» и т.д.

Вся эта литература была предварительно нами подготовлена в Москве и издана в Париже в течение десяти дней нашего пребывания.

18 сентября вечером в Канне состоялся грандиозный праздник, именуемый «Битвой цветов». Каждое государство, компания, фирма, общество, участвующее в фестивале, состязались в показе убранных цветами колесниц, символизировавших участвующую в фестивале страну или фирму.

Наша делегация выстроила колесницу (декорировав для этой цели большую грузовую машину), изображавшую Кремлевскую стену со Спасской башней, сделанную из цветов и увенчанную горящей красной звездой. Высота башни достигала восьми метров. Когда колесница поравнялась с дипломатической ложей, из башни вылетели шестнадцать белых голубей, символизирующих мир. Наша колесница была встречена всеобщей овацией, и газеты, независимо от направления, писали:

---

[2] Все приводимые ниже выдержки из иностранной печати взяты из газет некоммунистического направления, так как коммунистическая пресса, естественно, была весьма положительной.

«Кавалькада»: «Советы очень хорошо подготовились к каннскому торжеству. В параде их экипаж был больше всех отмечен. Самые дорогие цветы, самые пахучие, самые величественные. Впереди из красных роз выделялся мотив «Мир — Кремль».

«Авенир»: «Колесница СССР привлекла всеобщее внимание. И нас ожидал сюрприз. Когда она проезжала перед официальной трибуной, из Кремлевской башни вылетели шестнадцать белых голубей, представляющих шестнадцать советских республик и символизирующих собой грандиозный, стойкий мир; тот мир, который должен обеспечить народам еще много прекрасных вечеров, подобных этому. Может быть, вылетев из Канна, они долетят до Парижа, чтобы опуститься в садах Люксембурга, на столах Мирной Конференции».

Во всех выступлениях наших делегатов подчеркивалась идея борьбы за мир.

19 сентября состоялось первое торжественное заседание жюри кинофестиваля, на котором должен был быть избран президиум жюри. Настроение было чрезвычайно напряженное. Перед этим заседанием — по нашей инициативе — собрались чехословацкие, польские, румынские делегаты, и мы решили действовать единым фронтом.

В начале заседания мы предложили избрать президентом Комитета жюри представителя Франции Гюйсмана, что и было единогласно поддержано всем составом жюри. После этого представитель Египта, явно инспирируемый англичанами, предложил избрать трех вице-президентов Комитета жюри — от США, СССР и Англии. Предложение было принято. Вице-президенты были избраны — от СССР и США. Когда наступила очередь голосовать за третьего вице-президента, которым должен был стать представитель Англии, мы подсказали представителю Чехословакии выступить с протестом против избрания третьего вице-президента от больших стран, так как среди вице-президентов не было ни одного представителя малых стран. Выступление делегата Чехословакии было поддержано большинством представителей малых стран, и предложение представителя Египта было провалено. Третьим вице-президентом избрали датчанина. На второй день делегат Египта был отозван и заменен другим. Это была победа против уже намечавшегося англо-американского блока.

На фестивале присутствовали кроме более трехсот журналистов со всего мира многие передовые писатели Франции и других стран. Среда них были Жорж Дюамель, Поль Элюар, Садуль, Муссинак, Кенн, Марион и другие. Они представляли Союз национальной интеллигенции Франции. Мы предложили им учредить «Премию Мира», независимо от призов, которые присуждал офи-

«Берлин», режиссер Юлий Райзман

циальный фестивальный Комитет. Этот приз должен был быть присужден картине, которая ярче всех пропагандирует идею мира. Наше предложение было принято. Впоследствии «Премию Мира» получила кинокартина «Молодость нашей страны»[3], помимо приза за лучшую хронику.

«Берлин»

Демонстрация советских фильмов

20 сентября состоялось торжественное открытие кинофестиваля — *советской документальной картиной «Берлин». Картина прошла с большим успехом.* Этому в немалой мере способствовала форма подачи картины, отличная от подачи картин всех остальных стран. По условиям Комитета фестиваля, представленные картины должны были быть показаны в национальных версиях, то есть на языке страны, где картина сделана. Для жюри фестиваля издавались специальные либретто, где излагалось содержание картины. Естественно, что картины во многом проигрывали при такого рода показе. Это особенно относилось к советским картинам, которые по своей идейной насыщенности и содержанию отличались от всех остальных картин, представленных на фестиваль, и требовали подробного раскрытия смысла и текста картины.

Фестивальный Комитет категорически воспрепятствовал нашему желанию переводить картину во время демонстрации при помощи микрофона и громкоговорителя. Ряд членов делегаций и жюри — англичанин, египтянин, швед и американец — категорически выступили против того, чтобы советские картины показывались с подробным переводом, мотивируя это тем, что все остальные страны не подготовились к такого рода показу и окажутся в неравных условиях. После шестичасовых прений и при нашем непреклонном требовании разрешить нам в качестве эксперимента показать только одну картину жюри согласилось попробовать наш способ демонстрации на фильме «Берлин».

Мы заранее выбрали в Париже (по рекомендации ЦК Французской компартии) высококвалифицированного переводчика, познакомили с нашими картинами и подготовили к такого рода работе. Демонстрация картины «Берлин» с переводом полностью оправдала себя. Картина доходила до зрителя не только через изображение — аудитория воспринимала и глубокий смысл, заложенный в тексте. Так, например, переведенные на французский язык слова товарища Сталина вызывали овации.

Вот что пишет «Лорен Дюсутэст» от 20 сентября: «Нет ничего более изнуряющего, чем присутствовать несколько часов подряд на сеансах, где вы ни слова не понимаете. Русские хорошо поняли это с первого дня, и они были единственными, пригласившими диктора для перевода фильмов. Лучшего они не могли сделать».

«Патриот Дюние» от 21 сентября пишет: «Символический факт международного торжества открывается фильмом о Победе, без которой это торжество не могло бы состояться. Реализм взятия Берлина граничит с галлюцинацией.

[3] «Молодость нашей страны» (1946) — цветной полнометражный документальный фильм. Режиссеры С.Юткевич, И.Посельский, И.Венжер.

Снимки с натуры смонтированы с удивительной простотой. Взрывы от залпов двадцати двух тысяч пушек освещают экран с неописуемой силой. Переход через Одер под бомбами германских самолетов... Самолет взрывается в воздухе... Бои в развалинах города... Выстрелы в упор из окон... Все это создает иллюзию реальности, которую достигает только советское кино. Но что придает особое значение документальному русскому фильму — это человеческий фактор. В противовес американским фильмам, где солдаты фигурируют часто на одном уровне с техникой, во взятии Берлина победа достигается главным образом благодаря патриотизму, храбрости и выдержке человека».

Почти вся мировая пресса восторженно отозвалась об этой картине.

Успех демонстрации с переводом был настолько очевиден, что жюри принуждено было согласиться разрешить такого рода показ остальным нашим картинам и всех других стран. Но реализовать эту возможность другие страны не смогли, так как не подготовились заранее.

Второй советской картиной, демонстрируемой на фестивале, был «Великий перелом»[4]. Картина имела успех, но во многих рецензиях встретила критическую оценку. Критиковали, главным образом, за медленность действия и крайнее многословие. Из членов жюри картина понравилась только президенту жюри Гюйсману.

Третьим из советских фильмов был «Каменный цветок»[5]. На фестивале было представлено, кроме советских, еще шесть цветных картин — четыре американские и две английские. Все эти цветные фильмы была сняты по американскому способу «Техниколор». Мы, волнуясь, ждали, какую цветную программу покажут американцы и англичане, но, узнав, что лучшей из своей продукции они считают фильм «Цезарь и Клеопатра», мы предложили фестивальному Комитету учредить не существовавший до того приз «За лучшую цветную картину». Это предложение было поддержано американцами и англичанами, еще не видевшими наших цветных картин, и поскольку они были уверены в могуществе своей цветной монополии, то одобрительно отнеслись к идее приза «За лучшую цветную картину». Срочно была вызвана из Америки знаменитая Наталия Кальмус — главный руководитель цветных съемок в Америке и Англии, хозяйка монопольной компании по производству цветных картин «Техниколор».

Успех фильма «Каменный цветок» для иностранцев был совершенно неожиданным. Вот несколько выдержек из многочисленных рецензий.

«Орор Дюсутэст» от 25 сентября: «Каменный цветок» — подлинный триумф. Это цветной фильм и нельзя, не посмотрев его, вообразить всю эту феерию оттенков, которые меняются на экране в соответствии со сценами и чувствами, выражаемыми персонажами. Это изобразительная фантасмагория. Гамма тональностей делает из фильма шедевр... «Каменный цветок» в настоящее время — триумф фестиваля...»

«Ля нувель републик» от 26 сентября: «Подобно музыкальной симфонии, это симфония красок... В «Каменном цветке» речь идет о хроматической музыке, рядом с которой слишком резкий «техниколор» Александра Корды или Сесиля Де Милля[6] только грубая, вульгарная пестрота... После «Молодости нашей страны» советское кино удивило нас тем, что оно умеет ставить и разрешать абсолютно оригинальным способом проблемы цвета и открывать экрану новые пути в этой области».

Успех «Каменного цветка» превзошел все ожидания американцев и англичан. Наталия Кальмус, монополистка англо-американского цветного кино, пробыв два дня на фестивале, покинула Канн. Картине «Каменный цветок» был присужден международный приз «За лучшую цветную картину».

Чрезвычайный успех имела также цветная документальная кинокартина «Молодость нашей страны». Каждое появление товарища Сталина вызывало аплодисменты как жюри, так и зрительного зала.

«Ле Фигаро» от 6 октября: «Это самый лучший фильм из показанного ими

---

[4] «Великий перелом» (1945) — фильм Ф.Эрмлера.

[5] «Каменный цветок» (1945) — фильм А.Птушко.

[6] Александр Корда — крупнейший английский постановщик лучших цветных фильмов Англии. Сесиль Де Милль — родоначальник цветной кинематографии в Америке.

(советскими кинематографистами. — *Прим. ред.*) до сих пор. На огромном московском стадионе народы Советского Союза празднуют победу... Грандиозная спортивная и хореографическая манифестация».

«Фрон насьон»: «Замечательный документ в красках. Этот фильм показывает прекрасное физическое и моральное состояние нового советского поколения. На московском стадионе тридцать шесть операторов направили объективы своих аппаратов на здоровых и веселых людей, являющихся выражением современной России».

«Ле патриот» от 5 октября: «Мужественная гармония поз, богатство контрастов между небом, ковром стадиона и нарядами гимнастов затмевают искусственную красочность наиболее претенциозных музыкальных фильмов... Это естественное и подлинное выражение моральной и физической стороны советской молодежи. Ни один из режиссеров Запада не смог бы запечатлеть такого энтузиазма и радости жизни».

Кинокартина «Зоя»[7] была принята хорошо. Пресса уделила большое внимание исполнительнице главной роли Водяницкой. В ее лице иностранцы впервые увидели живую советскую «кинозвезду», и это было предметом горячих обсуждений и подлинной сенсацией.

Картина «Здравствуй, Москва!»[8] имела хорошую прессу, но в ряде газет появились рецензии, ставящие под сомнение участие самодеятельности в этой картине. Рецензенты не верили, что такое высокое качество исполнения доступно московским школьникам. Многие утверждали, что это или талантливые лилипуты, или вундеркинды.

«Белый клык»[9] имел большой успех на фестивале. Некоторые члены жюри, главным образом англичане, намеревались этой картине присудить национальную премию как за лучшую из советских картин, вместо выдвинутой нами картины «Великий перелом». Это был явный политический ход правой части жюри.

С большим интересом была принята на фестивале научно-популярная картина *«Солнечное племя»*[10].

По ходу фестиваля внимание прессы и общественности к советским картинам все более и более усиливалось. Если в начале фестиваля пресса молчала о советской кинематографии, пытаясь бойкотировать ее, то постепенно заговор молчания стал прорываться, рецензенты вынуждены были констатировать силу советских картин.

Советская делегация оказалась в центре внимания фестиваля. Даже правая пресса, за исключением нескольких газет, купленных американцами, вынуждена была положительно отозваться о советских картинах. За последние две недели было написано небывалое для советских картин количество рецензий и отзывов — более пятисот.

Успех советских фильмов и борьба вокруг них в фестивальном Комитете и в президиуме жюри

Советская кинематография впервые была представлена за границей таким широким фронтом и в таком разнообразии жанров, как на этом фестивале. Дело в том, что до фестиваля советские картины, за некоторым исключением, не охватывали широкую прокатную сеть во Франции, Англии, США и других странах. В лучшем случае некоторые из них, как, к примеру, «Радуга», прорывались в один или два хороших столичных кинотеатра. Советские картины в этих странах обычно смотрит определенная, просоветски настроенная часть населения, сочувствующая нам; большинство же не видят советских картин в силу существующей прокатной монополии национальных компаний, а также наличествующей антисоветской прокатной блокады.

Все лучшие кинотеатры в этих странах находятся в руках нескольких монопольных компаний, блокирующих советские фильмы. Так, например, в США компанию «Парамаунт» возглавляют чикагские гангстеры братья Балабаны, во

---

[7] «Зоя» (1944) — фильм Л.Арнштама.
[8] «Здравствуй, Москва!» (1945) — фильм С.Юткевича.
[9] «Белый клык» (1946) — фильм А.Згуриди.
[10] «Солнечное племя» (1945) — фильм А.Винницкого.

«Великий перелом», режиссер Фридрих Эрмлер

главе крупнейшей в мире прокатной компании «Метро-Голдвин» (ЛОУ) стоит Луи Майер, ближайший друг и сподвижник Херста. В Англии 70 процентов проката находится в руках Артура Ранка — мукомольного «короля», личного друга Черчилля.

Во Франции компания «Пате» до войны владела наибольшим количеством кинотеатров. Сейчас американцы, не жалея денег, стремятся любыми средствами овладеть французским прокатом, что даст им право хозяйничать в Бельгии, Дании, Голландии, Швеции, Швейцарии и т.д.

По существу, до Каннского фестиваля советская кинематография никогда не выходила на международную арену на равных условиях с США, Англией и Францией. Наш прокат носил любительский характер, мы профессионально не занимались вопросами проката в этих странах и поэтому не в состоянии были вступить в борьбу за влияние нашей кинематографии на широкие слои населения этих стран. В силу этого для большинства присутствующих в Канне — а там присутствовали крупнейшие представители всей мировой кинематографии — успех советской кинематографии оказался полной неожиданностью. Вот что писали по этому поводу некоторые правые газеты.

«Орор дю Сютист»: «До этой ужасной войны кинопромышленности в СССР, можно сказать, вовсе не существовало. То ли тому виной революция, которая разрушила страну, отсутствие ли предпринимателей, недостаток студий, нехватка материалов, артистов — мы не можем ответить с уверенностью на эти вопросы. Единственное, что мы можем отметить, — то, что иностранная конкуренция сыграла свою роль. Советы со всей силой боролись со всякими трудностями и восторжествовали. Сегодня советская продукция самая волнующая — она родилась из войны. Мы сталкиваемся со страстью, с огнем, картины очень живые и часто необычайно художественны... Право, мы должны приветствовать, без ложного стыда, возрождение советского кино».

«Л'етуаль дю суар»: «Несколько дней назад я утверждал совершенно серьезно, что до международного фестиваля в Канне указывалось на упадок советской кинематографии. Но жюри в Канне, как всем известно, присудило «Битве на рельсах»[11] международный приз, в то время как СССР получил лавровые венки и международные призы по всем номинациям (приз автору, приз за документальный фильм, «Премия Мира» и другие), не считая национального приза,

[11] «Битва на рельсах» (1945) — фильм Рене Клемана.

присужденного каждой участвующей стране. Понятно, конечно, что я сейчас делаю хорошую мину, и это компенсирует меня. Но я знаю кое-кого, чьи мины много хуже моей. Это у голливудцев, ибо, не считая мелкого приза, присужденного Лей Миланду, голливудцы возвращаются восвояси явно неудовлетворенными пораженцами...»

«...Стратегия! Перед лицом стратегического наступления СССР в Канне видно, что американцы не приняли достаточно серьезных мер, понадеялись на себя, у них было недостаточное число торговых и дипломатических представителей, а господа официальные представители имели немаловажное влияние на решение жюри. Так, например, когда после технического инцидента, прервавшего показ «Берлина», русские представители угрожали упаковать чемоданы, графу Деербемонту потребовалось употребить много красноречия, подкрепленного солидными обещаниями, чтобы заставить их отказаться от своего намерения».

Как указывалось выше, состав фестивального жюри был чрезвычайно разношерстным по своим политическим принципам.

Такое положение вещей давало возможность влиять на мнение жюри. Это учитывали представители многих стран и принимали всевозможные меры давления на жюри. Нам пришлось учесть существующую обстановку и со своей стороны также влиять на решение жюри.

За кулисами фестивального Комитета и президиума жюри шла энергичная индивидуальная обработка членов жюри и других авторитетных лиц. Одной из распространенных форм по завоеванию общественного мнения в Канне было устройство торжественных приемов. Каждая страна старалась устроить наилучший прием, наиболее роскошно и интересно обставленный. Приемы подробно описывались прессой, в результате чего уровень приема определял в известной мере авторитет его устроителей.

Наш прием был организован после англичан, американцев и французов. Он был назначен на день, когда должна была состояться премьера американских картин, причем они намеревались показать две свои лучшие картины. Фестивальная публика проявила исключительный интерес к советскому приему. Наша делегация, состоящая из творческих работников, постаралась подготовить прием, отличный от остальных и в подлинно русском стиле. Прием советской делегации так заинтересовал участников фестиваля, что премьера американских картин была сорвана, туда не явился не только ни один из членов иностранных делегаций, но даже ни один из членов жюри.

Вот что писал «Пари Суар»: «В отеле «Мартинез» русская делегация приняла звезд, делегатов, дипломатов и журналистов. Вечер этот, несомненно, был одним из самых ярких, которые состоялись во время фестиваля...»

Наш прием посетили три французских министра, министры иностранных дел Швеции и Австрии, послы, художники, режиссеры и т.д. Специально на прием прилетел тов. Богомолов. При входе в зал каждому приглашенному наши артистки прикалывали красный флажок с золотой надписью на французском языке: «Искусство должно служить делу мира». На другой и в последующие дни многие из побывавших у нас на приеме ходили по Канну с этими флажками, очевидно, имея в виду показать, что им была оказана честь быть приглашенными на советский прием. Американский представитель Смитт заявил через прессу протест против якобы умышленного срыва советской делегацией премьеры американских кинокартин. Американская премьера состоялась на второй день, но была обречена на провал. Как оказалось, наш прием довольно сильно повлиял на умы фестивальной общественности.

После этого наступил этап, когда мы занялись изучением настроений отдельных членов жюри и поставили себе целью выяснить, на кого мы можем рассчитывать при голосовании в жюри. Мы приглашали в отдельности каждого из членов жюри и других официальных лиц, влиявших на мнение жюри, прощупывая их настроения и взгляды на картины и т.д. За четыре дня до начала заседания жюри по присуждению премий мы пригласили в одну из деревушек близ Канна президента жюри Гюйсмана, членов жюри от Италии, Дании, Бельгии, Индии и США на специально устроенный русско-грузинский обед. Мы позвали таких гостей, на которых имели основание рассчитывать получить их голоса

«Каменный цветок», режиссер Александр Птушко

при присуждении премий. Обед прошел в теплых и дружеских речах и подтвердил правильность нашего расчета.

Вот письмо, присланное мне президентом Комитета жюри Ж.Гюйсманом:

«Дорогой господин вице-министр!

Не знаю, как благодарить Вас за Ваше любезное внимание, которое меня бесконечно тронуло, и не могу передать Вам, насколько я был взволнован Вашим письмом. Я сделаю все, что в моих силах, чтобы показать нашим советским друзьям, как мы восхищались их усилиями и как мы оценили их инициативу и их творчество. Я уверен, что мы завязали с членами Вашей делегации дружеские связи, которые будут крепнуть с каждый годом»...

Особо следует остановиться на члене жюри от Америки Аэрис Бери, являющейся директором американского национального киномузея и библиотеки. С ней я был знаком еще в мою бытность в Голливуде в 1943—1944 годах. Она была известным прогрессивным кинодеятелем, настроенным просоветски. Американское правительство и кинодельцы послали ее в Канн как видного общественного кинодеятеля. Аэрис Бери перед голосованием жюри сказала нам: «Я не могу пойти против моей совести и голосовать за американскую и английскую кинематографию, проповедующую дегенерацию человечества, против советских фильмов, идеи которых являются надеждой передового человечества».

За два дня до заседания жюри мы вторично встретились с представителями Чехословакии, Польши, Румынии, с которыми оговорили, за какие картины голосовать совместно.

Таким образом, перед голосованием призов мы располагали наибольшим влиянием в Комитете жюри. Президент жюри Гюйсман, увидев такую расстановку сил и, видимо, боясь, чтобы Франция не оскандалилась в результате голосования, предложил нам заключить блок и заранее договориться, какие призы кому присудить, за какие картины голосовать, и эту тактику проводить на заседаниях жюри.

На заседании жюри разгорелись споры вокруг вопроса: что считать критерием присуждения премии. Англичане и их сателлиты требовали положить в основу принцип чистого искусства и присуждать премии картинам, которые наибольшим образом развлекают зрителя. Второй принцип, отстаиваемый делегатом СССР тов. Герасимовым, требовал критерием оценки брать идейность картины и ее службу демократическому человечеству.

После тридцатишестичасового заседания жюри были присуждены СССР во-

семь премий (из них одна национальная, шесть международных и одна «Премия Мира»). Пять — Франции, по три — США и Чехословакии, а остальные десять стран получили по одной национальной премии, то есть за одну лучшую картину своей страны. Таким образом, СССР вышел на первое место.

Характерно отметить, что во время вручения призов, когда советскому представителю пришлось под овации всего зала чаще всех подниматься на трибуну, делегация США во главе со Смиттом демонстративно покинула зал.

Победа советских картин была прежде всего победой советских идей.

Подводя итоги фестиваля в Канне, можно сказать, что фестиваль явился своеобразным плацдармом борьбы двух противоположных идеологий — прогрессивно-демократической и буржуазно-реакционной. Эта последняя стремилась увести человечество в область мистики, клинического психоанализа, наркомании и зубоскальства, приправленного порнографией. Это была так называемая развлекательная тенденция, но по существу сугубо пессимистическая по своим настроениям. Эту тенденцию наиболее ярко представляло американское кино. Так, например, американская картина «Потерянный отдых»[12], получившая в 1945 году в Голливуде четыре «Оскара» (за сценарий, режиссуру, актерскую игру и работу оператора), по содержанию является *биографией алкоголика.* Идея картины — модная для современного американского искусства: можно ли излечить алкоголизм или же алкоголизм — неискоренимое зло человека. Авторы картины делают весьма пессимистический вывод.

Вторая картина, которой козыряли американцы, — «Свободный человек»[13] с участием популярнейшего актера Дени Кея. Юмор этого актера сейчас так популярен в США, как некогда юмор Чаплина, только разница в том, что это, буквально, юмор кретина. Образ Дени Кея воплощает в себе самые типичные черты сегодняшнего американского обывателя. В картине актер в продолжение двух часов гримасничает, икает, издает неприличные звуки, говорит всякие двусмысленности. На фестивале зритель подавленно смотрел на этот юмор и многие, не досмотрев картину, уходили, глубоко оскорбленные.

Пессимистические настроения и мистические сюжеты с трагическим концом также наличествуют во многих английских и французских картинах. *Идеи безысходности стали доминирующим фактором в послевоенном англо-американском кинематографе. Никогда еще Голливуд не представал перед миром в таком творческом убожестве, как на Каннском фестивале.* Об этом говорила большая часть мировой прессы. Это было первое поражение Голливуда на международных кинофестивалях.

Неожиданностью для кинематографического мира было появление хороших картин итальянского, мексиканского и швейцарского производства. Эти картины сделаны под явным влиянием советских мастеров. Такие, как «Рим — открытый город»[14] о партизанском движении в Италии, представляют подлинный интерес.

Следует отметить еще одно явление, которое вскрылось на Каннском фестивале. Среди почетных гостей оказались двое священников, представляющих Ватикан. Только при просмотре большинства картин на фестивале нам стало ясно, почему Ватикан заинтересован фестивалем — примерно в 70 процентах картин, представленных на фестивале, вплоть до картин о партизанском движении, действующими лицами были священники всех мастей и рангов. *Участие католических персонажей стало обязательным для большинства картин мировой продукции. В итальянских и швейцарских картинах показаны в одном ряду борцов против фашизма священники и коммунисты.* Никогда влияние католической церкви не было столь велико в кино, как это наблюдается в 1946 году. Это отмечали многие иностранные участники фестиваля.

После победы советской кинематографии на фестивале к нам неоднократно обращались отдельные творческие работники и крупные кинокомпании с предложением организовать совместное франко-советское кинопроизводство, имеющее целью противопоставить себя американской киноэкспансии в Европу. 5 октября ко мне явилась официальная делегация ассоциации французских

---

[12] Эта картина Билли Уайлдера известна под названием «Потерянный уик-энд» (1945).

[13] Речь идет о фильме Брюса Хамбертсона «Удивительный человек».

[14] «Рим — открытый город» (1945) — фильм Роберто Росселлини.

«Здравствуй, Москва!», режиссер Сергей Юткевич

кинопродюсеров во главе с представителем Министерства информации (ведающее кинопромышленностью во Франции) с предложением заняться укреплением франко-советского киносотрудничества, организацией совместного кинопроизводства и проката. Делегаты прямо заявили, что в этом сотрудничестве они видят единственный выход спасения французской национальной кинематографии от американской киноэкспансии. Одно мое интервью по вопросу советского кинопроката стало предметом широкого обсуждения французских кинематографистов и было истолковано американцами как антиамериканское и поэтому весьма доброжелательно встречено французами.

Результат фестиваля также сказался на резко увеличившемся интересе к советским картинам со стороны ряда крупных прокатных компаний Бельгии, Швеции, Швейцарии, Норвегии и других. Представители этих стран обращались с рядом предложений по поводу расширения проката советских картин в своих странах. Следует отметить, что успех советских картин на фестивале сразу резонировал и в США, где, как известно, продвижение наших картин чрезвычайно затруднено. Появление в Нью-Йорке картины «Великий перелом», получившей высший приз фестиваля, ознаменовалось кассовым успехом, перекрывшим все шедшие до того советские картины, в том числе и «Радугу».

7 октября закончился фестиваль в Канне, и 8 октября мы устроили в Париже фестиваль советских картин, получивших международные призы. Фестиваль открылся картиной «Берлин» в одном из лучших залов Парижа — в театре «Маринэ». На открытие фестиваля был приглашен дипломатический корпус, деятели французской культуры, французские министры, от СССР представительствовали тт. Вышинский, Мануильский и Богомолов. Перед входом в театр был выстроен почетный караул французской национальной гвардии.

Затем началась Неделя показа советских картин в самых больших кинотеатрах Парижа — «Плиер» и «Гомон», вмещающих по три тысячи зрителей. Для рекламы этого фестиваля мы установили в Париже шестьдесят больших стендов, оклеенных живописными плакатами советских картин. Успех был исключительный. Картины сопровождались неоднократными овациями.

В период Каннского и Парижского фестивалей я трижды докладывал тов. Молотову о результатах фестивалей.

Итоги кинофестиваля и вопросы дальнейшей организации советского проката в Европе

Оба фестиваля — Каннский и Парижский — создали предпосылки для расширения проката советских картин в европейских странах, где до сих пор прокат был затруднен или сильно сужен.

Сейчас наступил второй этап работы с советскими картинами, когда *нужно закрепить результаты, достигнутые на фестивале.* Существовавшая до сих пор система и методика проката советских картин в зарубежных странах устарела и должна быть изменена. *Сегодня уже нельзя работать такими кустарными методами, какими мы работали во Франции, Англии и в остальных странах,* исключая Польшу и Балканы, где существуют особо благоприятные условия для проката наших картин.

Изменение существующего положения нашего проката должно начаться, во-первых, с подбора кадров представительства «Совэкспортфильм». За малым исключением зарубежные работники «Совэкспортфильма» не имеют достаточного представления о системе проката фильмов в буржуазно-капиталистических странах. Прокат фильмов — это сложная система эксплуатации картин в условиях жесткой не только экономической, но — для советских картин — и политической конкуренции.

До сих пор при подборе работников «Совэкспортфильма» руководствовались только формально-анкетными данными, не требуя политических и деловых качеств от посылаемого на загранработу.

Второе, что необходимо изменить в прокате советских картин за рубежом: от системы пассивного проката — то есть когда прокат наших картин находится в зависимости от мелких кинопрокатчиков и владельцев хороших кинотеатров, как известно, определяющих успех картин, — перейти к системе активного проката, то есть к организации смешанных больших компаний, которые могли бы покупать или брать в аренду в столичных городах хорошие кинотеатры. Без такого рода театров широкий прокат невозможен. Приобретение кинотеатров после войны было делом нетрудным. Сейчас американцы бросают колоссальные деньги, чтобы скупить все лучшие кинотеатры Европы. Если они достигнут этого, то будут полностью контролировать европейский кинорынок (исключая Балканы) и прекратят доступ советских картин. Существующие политические противоречия между американскими, французскими и другими странами дают нам еще возможность приобрести или получить в аренду ряд хороших кинотеатров. Эти вопросы могут быть решены за счет поступлений от наших картин.

Существующая практика посылки в каждую страну своего независимого представителя «Совэкспортфильма» в сегодняшних условиях устарела и требует изменения. *Нужно все усилия кинопропаганды сосредоточить в решающих странах.* Так, например, Париж, как указывалось, определяет прокатную политику для таких стран, как Бельгия, Норвегия, Швеция, Голландия, Дания, Швейцария, Алжир, Марокко, Египет и западная зона Германии. Поэтому целесообразно организовать в Париже основную прокатную базу с дубляжной студией, переводящей картины на языки этих стран.

В Париже нужно сосредоточить лучших наших работников проката, откуда они будут контролировать остальные страны. Практически нашему представителю в Бельгии или Швеции, или Голландии нечего делать. Гораздо легче в эти страны продвигать наши картины через парижские прокатные каналы. Возражения о якобы сложности общения между этими странами опровергаются практическим положением вещей.

Вопросы закрепления и расширения нашей пропаганды средствами кино в этих странах требуют срочного решения и коренной перестройки.

Срочность решения вопроса о пропаганде советских идей в зарубежных странах средствами кино приобретает острую необходимость в связи с развернутым наступлением американцев на европейский кинорынок, наступлением,

которое носит отнюдь не коммерческий характер. Вот выдержка из обращения ассоциации кинопредприятий, подписанного ее председателем, Эриком Джонстоном, к г-же Рузвельт:

«...В результате опыта последней мировой войны теперь получила общее признание мысль о том, что из всех когда-либо изобретенных средств распространения новых идей, информации и улучшения взаимного понимания между отдельными народами кино является самым могучим. На кино уже больше не смотрят как только на орудие массового развлечения. Его способность информировать, просвещать и учить только теперь начинает осознаваться».

Старания заместителя Джонстона Смитта начать строительство крупнейшей в Европе франко-американской студии в предместьях Парижа также говорят о ясных намерениях американцев захватить политические позиции пропаганды.

На мой взгляд, *в целях противодействия англо-американской пропаганде в Европе было бы целесообразно удовлетворить просьбу ряда левых и коммунистических групп творческих киноработников Франции, помочь их национальным усилиям в создании картин, направленных своим политическим острием против реакции и англо-американского блока.* Для оправдания экономического существования таких картин необходимо, чтобы они прокатывались не только во Франции (где картины себя не оправдывают), но и в странах, где имеется наша прокатная монополия, в том числе и в Советском Союзе. Нам придется в год покупать до десяти таких картин.

Они также просят оказать им помощь в продаже цветной пленки на несколько картин, что даст им преимущество перед существующей во всем мире цветной монополией американцев. Сегодня мы располагаем таким количеством цветной пленки, что имеется возможность эту просьбу удовлетворить.

В нашем распоряжении в послевоенной Европе имеется три киностудии — Берлинская, Венская и Пражская. Последняя нами используется для съемки тех советских картин, каковые по условиям сложности декораций и цвета не могут быть сняты на отечественных студиях. В данное время *в Берлине и в Вене сосредоточилось большое число немецких и австрийских творческих киноработников, и, если не дать им работу по своей специальности, они уйдут к американцам, которые организуют производство кинокартин в Баварии и в американской зоне Австрии.* В настоящее время в Берлине создано акционерное общество ДЕФА, где 50 процентов акций принадлежат нашим организациям. Это общество пытается снять несколько картин, но средства его ограничены. Пока это только робкие шаги.

Возможно, было бы целесообразно для расширения условий нашей пропаганды в Германии и Австрии *сейчас развернуть там более широко производство кинокартин.* Производство это политически и экономически будет контролироваться нами. Если мы возьмем под наше влияние часть французской кинематографии и организуем широкое производство кинокартин в Германии и Австрии, в нашей зоне оккупации, то надо полагать, что ключевые позиции кинопропаганды в странах Европы будут принадлежать нам.

Руководитель советской делегации
М.Калатозов
14 ноября 1946 года
№ 1099 с

Публикация В.Фомина

ЖОЭЛЬ ШАПРОН

Восточноевропейское кино в Канне: последнее десятилетие

В то время как восемь центрально- и восточноевропейских стран готовятся вступить в Евросоюз, их кинематографии, похоже, с кислой миной поглядывают на Каннский фестиваль — если судить по тому, с какими проблемами пришлось столкнуться при отборе фильмов для разных фестивальных программ. Ни одна из этих стран не представила в этом году достойной полнометражной картины и, следовательно, не смогла принять полноценное участие в празднике на набережной Круазетт. Были отобраны лишь два фильма из ста пятидесяти, составляющих ежегодную продукцию в этой части света, да и то оба — из так называемых третьих стран, то есть тех, что не стучатся сегодня в дверь Евросоюза. 2003 год — самый плохой по представительству государств этой зоны со времен перестройки.

За последние десять лет Каннский фестиваль показывал ежегодно в среднем по пять картин из этого региона: с учетом всех секций фестиваля общее число отобранных фильмов — сорок восемь. Конечно, рекордной цифры — девять, — а именно столько фильмов было показано в 1992 году, когда произошел распад СССР, Чехословакии и Югославии, — ежегодный показатель последних лет не достиг, но пять картин ежегодно — все же неплохо, если соотносить этот показатель с уровнем производства в этих странах. К тому же вспомним, что восточноевропейские режиссеры увозили из Канна солидные награды: Эмир Кустурица «Золотую пальмовую ветвь» за «Андерграунд», Никита Михалков Гран-при за «Утомленные солнцем». Отобрав в нынешнем году «Отца и сына» Александра Сокурова и «Ники и Фло» Лучиана Пинтилие, отборочные комиссии конкурса и «Двухнедельника режиссеров» снова привлекли внимание к режиссерам с Востока Европы, причем хорошо известным на Круазетт: Сокуров приезжал сюда четырежды за последние пять лет, а Пинтилие — четырежды за двенадцать (кроме того, все помнят его участие в «Двухнедельнике» тридцать три года назад, когда его шедевр «Реконструкция» вызвал бурные споры фестивальной прессы, коллег, зрителей). Правда, и «Отец и сын», и «Ники и Фло» сделаны совместно с Францией. Скромное присутствие восточноевропейских кинематографий было на этот раз слегка смикшировано участием нескольких короткометражных лент в разных секциях фестиваля.

Секции

Не все секции предоставляют национальным кинематографиям равные возможности. За десять лет лишь два полнометражных фильма из Восточной Европы были показаны на «Неделе критики» («Постель» чеха Оскара Рейфа в 1989-м и «Белый костюм» югослава Лазара Ристовски в 1999-м), при этом ни один из них потом не был выпущен во Франции в коммерческий прокат. Разумеется, «Неделя критики» показывает лишь около трети того, что могут позволить себе ее конкуренты, но, так или иначе, цифра эта очень низкая. Чаще всего фильмы из Восточной Европы приглашал «Двухнедельник режиссеров» (19), на втором месте «Особый взгляд» (15), потом идет конкурс (12). В течение десяти рассматриваемых лет ни один восточноевропейский фильм не был включен во внеконкурсную программу.

Жоэль Шапрон — вице-президент «Юнифранс», специалист по советскому и российскому кино, по кинематографу стран Восточной и Центральной Европы — в течение многих лет занимается отбором фильмов, сделанных в этой части света, для Каннского кинофестиваля. Предлагаемая читателям заметка — объективный статистический обзор, дающий представление об участии кинематографий бывшего коммунистического блока в одном из главных мировых киносмотров.

Страны и режиссеры

В последнее десятилетие некоторые кинематографии вовсе не имели чести быть приглашенными в Канн. Если считать, что бывший коммунистический блок состоит сегодня из двадцати девяти стран, то надо признать, что лишь одна из двух получила возможность показать в Канне хотя бы один фильм. При этом вошедшие в Европейский союз в прошлом году Эстония, Словакия и Словения вообще ни разу не были представлены на престижнейшем мировом киносмотре. К этому списку отсутствующих можно добавить кинематографистов Болгарии, Хорватии, Косово, Македонии и Черногории. Наконец, вне игры остались кинематографии бывшего СССР — армянская, азербайджанская, белорусская, узбекская и туркменская. Разумеется, положение кинематографа в этих странах отнюдь не блестящее, но ведь Босния и Киргизия, где дела обстоят не многим лучше, имели все же возможность показать свои фильмы в Канне. Надо ли напоминать, что показ картины в Канне открывает новые перспективы не только для режиссера: появление здесь привлекает внимание — и кинообщественности, и публики — к стране, которая часто бывает совершенно незнакома (приглашение в каннский конкурс и присуждение приза «Ничьей земле» сделали больше для Боснии-Герцеговины, чем многие международные соглашения).

Естественно, всех привлекает в первую очередь участие в конкурсе. В последние десять лет в нем участвовали четыре страны бывшего восточноевропейского блока — Россия (7 фильмов), Румыния (3), Босния-Герцеговина и Югославия (каждая по одному). Урожай 2003 года лишь подтвердил приоритет российского кино среди кинематографий этого региона. Среди сорока восьми фильмов из этой части Европы, показанных за десять лет в конкурсе, особое положение в списке занимают фильмы Александра Сокурова. Сокуров — самый частый участник Канна: трижды фильмы режиссера отбирались для показа в конкурсной программе в течение четырех лет («Молох» не фигурирует в этой статистике, ибо снят на немецком языке). За ним следует Лучиан Пинтилие, представленный в Канне трижды (дважды — в конкурсе). Среди других авторов приглашенных в Канн фильмов — российские режиссеры Никита Михалков, Алексей Герман, Павел Лунгин, Алексей Балабанов, литовец Шарунас Бартас (с одним фильмом на французском), грузинка Нана Джорджадзе (с одним фильмом на французском), венгр Петер Готар, босниец Адемир Кенович, казах Дарежан Омирбаев.

Каннский фестиваль традиционно внимателен к дебютантам: десять дебютов за десять лет, в том числе два в конкурсе («Дюба-дюба» Александра Хвана и «Ничья земля» Даниса Тановича), — неплохой результат для кинематографий Восточной Европы. А в 1990 году «Золотую камеру» получил Виталий Каневский (СССР) за фильм «Замри-умри-воскресни».

Интересно отметить, что количество выпускаемых в стране лент не имеет значения. Например, в Польше, ежегодно снимающей наибольшее число картин (25 в 2001 году), отобраны были для Канна только три фильма, а в Кыргызстане... все сто процентов созданных там картин.

Совместные фильмы

Распавшись, коммунистическая система, господствовавшая в течение многих лет и в области кино, оставила нетронутым сам принцип производства. Система сформировала определенные кадры, своего рода ревизоров, перед которыми стояла задача следить за созданием фильма на всех этапах. Многих из них — и редакторов, и студийных руководителей — справедливо считали цензорами, ибо в их задачи входил, в первую очередь, идеологический надзор, однако все равно эти люди были профессионалами: подключаясь к работе уже на самой ранней стадии — превращение замысла в сценарий, — они умудрялись значительно улучшить конечный продукт — готовый фильм. Уход этих опытных мастеров со студий оставил режиссеров на капитанском мостике в полном одиночестве. Эта неожиданная ответственность оказалась им не по плечу. По большей части они принимали новых для российского кинопроизводства людей — продюсеров — за банкиров, которые должны дать деньги и удалиться. Вот почему иностранные продюсеры, независимо от уровня их финансового участия в постановке, почти всегда приносят ощутимое улучшение качества снимаемым совместно картинам. К иностранным сопродюсерам авторы прислушиваются: помогает ореол работы внутри капиталистической системы производства, ува-

жение внушает послужной список, в котором — картины, показанные на международных кинофестивалях. Последнее особенно важно, поскольку участие в престижных киносмотрах гарантирует выпуск совместного фильма еще где-то помимо территории страны, где он сделан. К этим продюсерам со стороны — чужим — прислушиваются больше, чем к своим, и их мнение часто становится решающим. Профессионализм этих людей позволяет внести существенные изменения в проект и довести его до уровня международных стандартов как с технической, так и с художественной точки зрения. Если совместный фильм с западным продюсером и не является ни панацеей, ни гарантией отбора на фестиваль, все равно теперь его можно представить различным комиссиям в соответствии с установленными правилами, тогда как многие восточноевропейские картины, создатели которых считают их вполне готовыми и даже удачными, на самом деле не являются произведениями завершенными, доведенными до уровня, приемлемого для показа за пределами страны-производительницы.

Режиссеры из восточноевропейских стран при рассмотрении возможности копродукции всегда отдавали предпочтение Франции. Взращенные в лоне французского кино, они в течение семи лет — с 1990-го по 1997-й — неизменно обращались за поддержкой к Фонду помощи копродукции с восточноевропейскими и центральноевропейскими странами (так называемый Фонд Эко), учрежденному Национальным Киноцентром. Несмотря на то что прекращение его деятельности в 1997 году приостановило эту практику помощи, связи не прервались и Франция продолжает играть роль главного партнера (наряду с Германией), когда речь идет о поисках фондов за границей (режиссеры двух фильмов, отобранных в 2003 году, ею воспользовались).

Из сорока восьми восточноевропейских фильмов, включенных за десятилетие в каннские программы, двадцать четыре были сделаны совместно с Францией. Считать, однако, что Каннский фестиваль отдает явное предпочтение тем картинам, которые снимаются с участием французского капитала, не следует — это не соответствует действительности. Отрадно, впрочем, что французские продюсеры получают все более ощутимую поддержку Национального Киноцентра.

Жоэль Фарж возглавляет список продюсеров, работающих с режиссерами из Восточной Европы и бывших советских республик. За ним следуют Мартин Кармиц, Гедомир Колар, Джеки Уакнин, Хенгамех Пинахи.

Выпуск во французский коммерческий прокат

Включение фильма в одну из секций фестиваля не гарантирует выпуск его в коммерческий прокат во Франции, однако, несомненно, этому способствует. Из сорока восьми отобранных за последнее десятилетие восточно- и центральноевропейских картин тридцать две были выпущены в коммерческий прокат (помимо омаж-показов и ретроспектив). Зато из двадцати четырех лент, сделанных совместно с Францией, доступ к экрану получили двадцать три. Приоритет копродукции очевиден. Копродукция — своего рода гарантия для выхода фильма к зрителю: таковы законы французского кинопроизводства. Из двадцати четырех фильмов, снятых без французского участия, девять получили французского прокатчика, остальные смогли пробиться лишь к фестивальной аудитории. Так, к примеру, два заметных фильма из Восточной Европы не получили прокат во Франции — «Улитки сенатора» румына Мирчи Данелюка и «Телец» Александра Сокурова. Правами проката этих картин за рубежом владели местные компании, не имеющие опыта работы на мировом рынке: предложения зарубежных прокатчиков не встретили с их стороны отклика.

В процентном отношении среди каннских программ (секций), давших затем фильмам путевку на экраны Франции, лидирует конкурс: 83 процента конкурсных фильмов вышли в прокат, 68 процентов дал «Двухнедельник режиссеров», 60 — «Особый взгляд» и 0 процентов — «Неделя критики». Наконец, из ста двадцати одного восточно- и центральноевропейского фильма, выпущенного на экраны с 1993 по 2002 год, лишь шесть, показанных в Канне, входят в десятку лучших по результатам проката: «Утомленные солнцем», «Андерграунд», «Ничья земля», «Идеальный круг», «Незабываемое лето» и «Свадьба».

Film Français, 2003, № 7. Специальный выпуск Каннского фестиваля

Перевод с французского А. Брагинского

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам печати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033

ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

Магазин
«Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

Кинотеатр «5 звезд»
ул. Бахрушина, 25

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951-9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

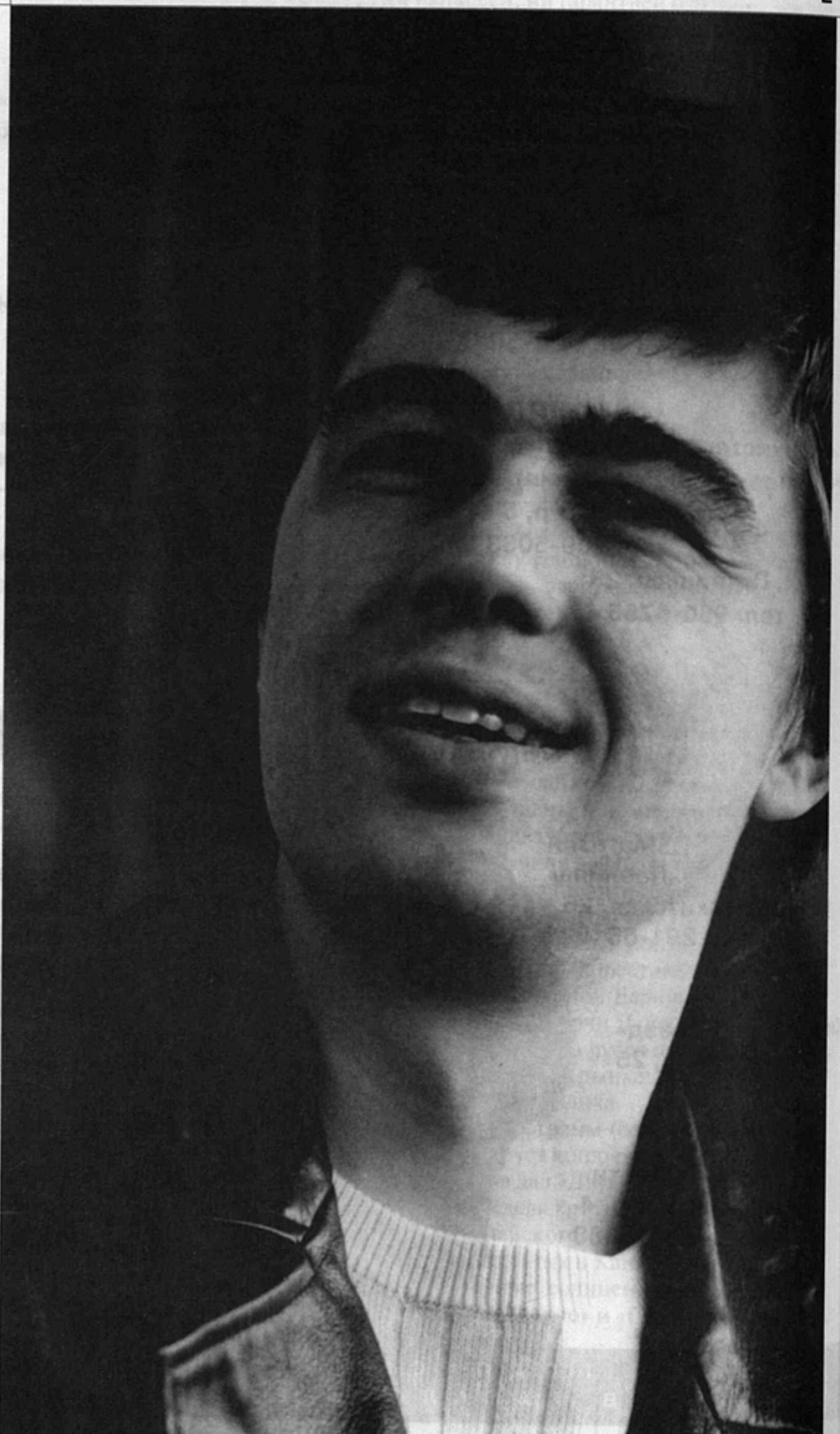
Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609

ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

ЧТЕНИЕ



Сергей
Бодров-младший

СЕРГЕЙ БОДРОВ-МЛАДШИЙ

Связной

Съемки фильма по этому сценарию трагически оборвались в Кармадонском ущелье 20 сентября 2002 года.

Зона

Женщины говорят в камеру.

— Меня в крытку перевели. И на следующий день кипеж поднялся. Девчонка одна в побег ушла. Из крытки, на рывок! Такого не было у них отродясь. Нас кум тряс двое суток... Но и захотел бы кто — сказать нечего. Не делилась она ни с кем...

— Девка дерзкая была. Весь концлагерь наш верх дном перевернула. Суки прыгали, как каштанки в цирке. Ищи ветра в поле! Проверки потом чуть не из Москвы приезжали...

— Я сама ее не знала... Говорили разное, что генерал какой-то летчик у нее был, вертолет из Чечни угнал и за ней прилетел. Была басня, что охрану газом каким-то она усыпила, а старуха одна божилась, что на метле ее видела. Причем старуха-то — воровка с понятиями, зря врать не будет...

— Вот фотография... — протягивал кому-то карточку Армен. — Не знаете ее?

— Красивая девчонка...

Дагестан

В ущелье между двумя синими горами раскинулся аул. Солнце выстреливает тремя мощными лучами, и из радиоточки сразу включается мулла. Из-за косогора появляется стадо баранов, за ним два человека, отец и сын. Ильяс вчера вернулся из армии. На нем дембельский мундир с аксельбантами и золотыми погонами. Отец шутит, дергает его за полу, тот уворачивается.

За перевалом открывается другая долина. Ее пересекает автомобильная дорога. Это трасса Ростов — Баку. Пастухи некоторое время смотрят вдаль, в ту сторону, где по шоссе мчатся грузовые фуры, пролетают два черных «Мерседеса».

Ильяс отворачивается и видит собаку, огромного кавказца, который несется к ним от пастушеской будки с загоном. Они кидаются друг другу навстречу, Ильяс хватает собаку за уши, хохочет, отбивается. Из будки появляются братья и дядя. Все обнимаются.

Смеркается. Пастухи сидят у костра, говорят по-даргински. Они жарят мясо, кто-то аккуратно ломает сыр. Вдруг начинает лаять собака, двое вскакивают — совсем рядом проскользнула змея. Ильяс с братьями, осторожно вглядываясь в траву, идут следом.

— Зачем она тебе? — окрикивает его дядя.

— Поймаю ее сейчас.

— Кто сердце живой гадюки съест, тот храбрым будет, — добавляет брат.

— Если его самого змеиное племя не сожрет! Это старая сказка, только на дураков не действует.

— Э, правда, брось, сынок.

Ильяс, улыбаясь, продолжает вглядываться в траву...

— Ушла, гадюка...

Утром солнце выстреливает так же неожиданно, как и вчера. Пастухи собираются домой, вьючат лошадь. Ильяс стоит поодаль, смотрит куда-то вдаль, на дорогу.

— Вот палка тебе, — говорит отец. — Дед твой еще с этой палкой пас. Послезавтра братья приедут, мать сыра свежего пришлет. Чего еще хочешь?

— Спасибо, отец, ничего не надо.

— Э, как ничего?.. Женщину хочешь, наверное, — смеется отец. — Скоро найдем тебе невесту, уже время. А жеребец хороший вырос?

— Красавец жеребец, отец!

— Понравился жеребец?

— Э, красавец...

— Твой будет. Баранов тоже отдам. Живи только...

— Спасибо, отец...

— Ну, счастливо, послезавтра братья приедут...

Маленький караван уходит, Ильяс, убедившись, что старшие скрылись из виду, закуривает. Они остаются вдвоем с собакой, долго бредут вдоль стада. Солнце поднимается все выше, горы становятся зелеными, потом желтыми.

Ильяс долго лежит на животе, грызет травинку, смотрит прямо перед собой. Слушает кузнечиков. Вдруг он приподнимается и по-кошачьи прыгает куда-то в кусты. Пес удивленно вскидывает уши. Трещат ветки, еще прыжок, и прямо из-под ног Ильяс выхватывает змею. Закусив губу, он делает резкое движение и отбрасывает порванную гадюку далеко в сторону. У него на ладони бьется маленький коричневый комок. Стараясь не зажмуриться, он быстро его глотает. Собака настороженно смотрит на хозяина.

— Не сдохну, как думаешь? — Ильяс достает фляжку, полощет рот. Потом внимательно смотрит на собаку. — Слушай, Барс, у меня страха нет, понял?

Он делает зверское лицо и, рыча, наступает на пса.

С пригорка, где они возятся, хорошо видно шоссе. По нему мчатся машины, едет рейсовый автобус. Ильяс играет с собакой, хватает ее за уши, то нападает, то, хохоча, отскакивает...

В автобусе у окна сидит Армен. Он думает, смотрит на горы. Вдали едва видны две фигурки — человека с палкой и собаки. Они гоняются друг за другом, видимо, играют...

Ильяс провожает взглядом автобус. Пес, высунув язык, останавливается, но тут хозяин резко хватает его, да так, что тот, взвизгнув, отскакивает.

— Э, собачка, тебе сердце гадюки надо съесть... — смеется Ильяс.

Ильяс, опершись на палку, смотрит, как автобус скрывается за горизонтом. Проходит еще некоторое время.

— Иди, паси баранов, — говорит он собаке. — Иди! Охраняй!

Ильяс втыкает посох в землю и не спеша направляется в сторону шоссе, на трассу Ростов—Баку.

Москва. Аэропорт «Шереметьево-2»

Эффектная девушка в темных очках и на высоких каблуках пересекла стоянку перед аэропортом и остановилась у входа. Постояла какое-то время, не обращая внимания на парковщиков, пассажиров и проходящих мимо цыганок с детьми.

— Красивая, я твою судьбу через сегодняшний день вижу, — сказала ей одна.

Проезжали машины, девушка все стояла, слушала, потом дала цыганке денег. У нее зазвонил телефон. Она достала его из сумочки, послушала и ответила:

— Я уже четыре минуты как на месте.

Распахнулась дверь белого микроавтобуса, который стоял прямо за ней, и рядом возник вежливый человек маленького роста.

— Добрый день, — сказал он с легким кавказским акцентом. — Заходите.

В салоне сидели некрасивая девушка в форме стюардессы и печальная толстая собака. Маленький позвонил, и из соседнего «Мерседеса» вышли двое мужчин, что было видно через окно.

— Здравствуй, — сказал один, поднявшись в автобус. — Ильяс меня зовут.

— Добрый день, — прохладно отозвалась она. — Катя.

— ...А это родственник мой, муж сестры двоюродной. Он по-русски не говорит совсем, горец...

Ильяс был одет теперь в богатый костюм, на руке — дорогие часы и перстень. Родственник выглядел совсем диким, но тоже был похож на гангстера.

— Мне тебя хорошие люди порекомендовали, — продолжил Ильяс. — Сказали, девушка серьезная.

— Правильно сказали, — в тон ему ответила Катя.

Ильяс улыбнулся и кивнул маленькому.

— Ну рассказывай.

— До самолета тридцать минут. Идете вы вдвоем, с этим человеком, — показал он на родственника. — Держитесь все время рядом, друг друга не знаете. Это ясно?

— Абсолютно.

— Стюардесса рядом будет, пойдет впереди. Если что, увидит оперов, собак, перевесит сумку на другое плечо. Так что вы на нее смотрите. Тогда совсем близко к нему надо быть.

Катя кивнула, но на стюардессу и на родственника даже не взглянула.

— Собаки если кинутся, не пугайтесь. Это течная сука, у него на штанах ее кровь будет. Собаки по-любому на этот запах среагируют, даже если вы в метре от него будете. Его возьмут, пока будут проверять, вы с товаром уйдете. Вопросы есть у вас?

— Есть один. А среди тех собак сук не бывает? — спросила Катя.

— Служебные собаки в основном кобели. В девяноста процентах случаев.

— Ну, это ничего еще... Я на кобелей везучая.

Стюардесса кисло отвернулась. Ильяс улыбнулся.

— Дай обувку примерить, — приказал он.

Маленький достал из-под сиденья коробку с надписью «Гуччи».

— Наденьте, тридцать шестой размер, ваш, как просили, — в коробке лежали модные красные сапоги на толстой платформе.

— Просили, во-первых, тридцать шесть с половиной, — спокойно ответила Катя, — а во-вторых, синие.

— Тридцать шесть с половиной не было, не нашли, — занервничал маленький, — вам в них только два часа пробыть... А уж синие или красные, это значения не имеет...

Стюардесса злорадно блеснула глазками.

— Это в твоем колхозе значения не имеет, — вдруг ледяным голосом произнесла Катя. — В горах. А здесь имеет. Я под синие сапоги одета.

Маленький побагровел, а Ильяс осторожно заметил:

— Послушай, сапоги поменять никак не получится, товар уже в эти заложен. Почему в красных не можешь?

— Да я хоть с голой задницей могу. Только люди внимание обращать будут. Вы же папахи свои не надели сегодня... Да еще с товаром...

Ильяс задумался и почему-то посмотрел на родственника-горца.

— Э, у нас по-всякому ходят, — помрачнел он и вдруг резко перешел на даргинский.

Маленький начал было оправдываться, но Ильяс просто озверел от ярости. Положение надо было как-то спасать.

— К этим сапогам сумку хотя бы красную надо, — сказала Катя безразличным тоном и поднялась.

Маленький судорожно посмотрел на часы.

— Пятнадцать минут осталось...

Но Ильяс рявкнул, и тот бросился к двери.

Маленький едва поспевал за длинноногой Катей, около витрины бутика она приостановилась. Снаружи на стенде висели сумки, маленький сдернул крас-

ную и бросился к кассе. Катя, не обращая на него внимания, не спеша вошла, стала выбирать.

— Вот же красная, купил уже, — прошипел маленький, весь покрытый потом.

— Эту маме своей подари.

Тот пошел пятнами и утерся носовым платком. Пришлось отнести эту сумку назад любезному юноше продавцу и еще подождать. Наконец Катя выбрала подходящую, сунула маленькому в руки и направилась к выходу.

Маленький посмотрел на ценник, но Катя уже выходила из магазина. Обливаясь потом, он вытряхнул продавцу мятую кучу денег из карманов, тот невыносимо долго их расправлял, а потом сказал:

— Прошу прощения, еще тысяча шестьсот двадцать рублей.

Маленький изменился в лице — денег у него больше не было.

— Слушай... Возьми часы, а... «Редженси», швейцарские... Две штуки стоят... Очень надо, сумочка понравилась... Можешь, а?

Юноша любезно улыбнулся.

— Да, это возможно, — вежливо ответил он.

Маленький несся через стоянку аэропорта, как карманник.

Сучке задрали хвост, помакали ваткой. Потом втерли кровь в отвороты брюк и в носки мрачному родственнику-гангстеру.

Катя обула сапоги, пересыпала содержимое своей сумочки в новую.

По знаку Ильяса гангстер взял чемодан и вышел из автобуса.

Через стоянку он направился к залу вылетов.

Пара беспородных кобелей на остановке маршрутного такси задрали носы и припустили по ветру.

Ильяс помог выйти Кате из автобуса и открыл перед ней дверь «Мерседеса».

Гангстер-горец с тяжеленным чемоданом почти миновал стоянку, увидел, как остановился перед входом белый микроавтобус, из которого вышла стюардесса.

Собаки с воодушевлением неслись через всю площадь, но, к счастью, человек с чемоданом уже заходил в стеклянные двери. Как раз за его спиной выскочила из «Мерседеса» девушка и зашла следом.

В комнате свиданий Ростовской колонии строгого режима — осужденные женщины. Они говорят в камеру.

— Соколова Евгения, 105-я, часть 1, восемь лет...

— Кантор Татьяна, 206-я, 101-я, часть 3, шесть лет...

— Гудзиева Эльмира...

— Вележаева Анастасия...

— Коротких Ирина...

— Разлогова Светлана, 105-я, часть вторая. Третий год заканчивается, полсрока уже. А вы кино снимать будете?

— Да, кино, — отвечает Армен. — Артистку ищу. Вам с этой девушкой встречаться не приходилось?

...Позади остались серые кирпичные корпуса и вышки, пролетела внизу паханая полоса с колючкой. В степи еще кое-где лежал снег, особенно в оврагах, с высоты взгляд охватывал курганы, шоссе, которое гудело впереди. Воздушный поток поднимал вверх, но уже гудела снизу четырехрядка, разнося высоко в небо запах соляры, асфальта и жженой резины. Со стороны станицы поднимался дым завода и печных труб.

Ставрополь

В пустом темном зале ставропольского театра за освещенным режиссерским пультом сидит Армен. Курит. Идет репетиция «Дяди Вани». Армен изредка подает реплики, что-то спокойно объясняет.

В зал тихо входят три человека в черных дорогих костюмах и вежливо останавливаются у входа. Ассистентка, пробравшись к ним между стульев, что-то растерянно шепчет, но Армен вроде не обращает на это внимания, и она усаживает незнакомцев на последний ряд. Один из них — Ильяс. Репетиция продолжается.

Гости внимательно смотрят спектакль.

— Дорогая, что за постановка? — тихо интересуется Ильяс.

— Чехов... «Дядя Ваня», — робко отвечает девушка.

— «Дядя Ваня»... Ты извини, я из аула сам, — улыбается Ильяс. — За всю жизнь только одну книгу прочитал. В шестнадцать лет. «Верхний мир» называется. Про шаманов, древних людей... Интересная... Больше ни одной книги не прочитал.

Девушка поправляет очки.

— Это режиссер, который постановки делает?

— Да... Это режиссер.

Не оборачиваясь, Армен невольно прислушивается к тому, что происходит сзади.

В зал входит толстый человек с папкой.

— Продолжайте, продолжайте, — машет он в сторону сцены и небрежно здоровается за руку с Арменом.

— А этот кто? — спрашивает Ильяс.

— Это главный режиссер.

— Зачем доктор на табуретку встает, как аист! — громко говорит главреж по-армянски. — Что, повеситься хочет?

— Так лучше, Арутюн Тигранович, — по-русски сухо отвечает Армен.

— Как лучше, чем лучше? Мне это непонятно! Если только он повеситься хочет... Ты повеситься хочешь, Владимирцев?

Пожилой актер смущенно улыбается.

— Не хочешь? А молодой режиссер почему-то хочет кого-нибудь повесить... — все балагурит главреж.

Армен бледнеет, по-прежнему думая про странных людей на последнем ряду.

— Я бы вас повесил с удовольствием, Арутюн Тигранович, — вдруг глухо произносит он и начинает собирать бумаги. — Репетиция окончена, спасибо.

Главреж непроизвольно открывает рот, растерянно озирается по сторонам и натыкается взглядом на трех дагестанских бандитов в глубине зала.

Ильяс, выдержав паузу, приветливо говорит:

— «Дядя Ваня», в школе дети даже учат... Что ему непонятно было?

Ассистентка ни жива ни мертва, глупо улыбаясь, приподнимается с соседнего места.

— Здрасте, Арутюн Тигранович!

Армен с Ильясом в сопровождении двух товарищей выходят на улицу.

— Я сам из аула, Армен, — говорит Ильяс,— Чехова даже не читал. Ильяс меня зовут.

— Я знаю... Понял.

Из-за шторы в своем кабинете бледный главреж наблюдает, как садятся в большой черный «Мерседес» четыре человека.

– Я слышал, искал ты меня? — спросил Ильяс.

— Да, искал... Не ожидал здесь увидеть...

— А я пришел постановку посмотреть, театр...

— Театром интересуетесь?

— Понемногу всем интересуюсь. Мне учительница одна с Махачкалы рассказывала, что хорошие постановки делаешь.

Армен смущенно кивнул.

— А зачем искал ты меня?

— Я про тебя тоже слышал, конечно... А вообще, мне человека найти нужно.

— Что за человек?

— Девушка одна. Она в тюрьме сидела, на зоне в Ростове, год назад. А потом пропала.

— Совсем?

— Совсем. Из внутреннего изолятора. Никто не знает как.

Армен достал фотокарточку и протянул Ильясу.

— И эту девушку тебе найти надо?

— Как воздух. Я ее каждый день ищу. Только следов нету, — и, почувствовав некоторое сомнение собеседника, Армен добавил: — Скажешь, чем расплатиться, все сделаю. Рабом стану.

Ильяс помолчал.

— А зачем тебе девушка эта? — поинтересовался он.

— Жениться на ней хочу, — мрачно ответил Армен.

— Попробовать можно, Армен. Закину... А я тут одну постановку хочу замутить, но, знаешь, культурный человек нужен. Режиссер, типа тебя. Постановщик.

Пожилая веселая зэчка рассказывала историю непутевого мужа.

— Он из рейса возвращался — король. Бабла у него море было. Один раз привез сапоги югославские в коробке. А коробки две. Я сапоги меряю и спрашиваю: «А эти кому?» — на вторую коробку. Он ржет, коробку открывает, а она полная денег! Из пивной шел, тропинку выкладывал четвертаками, а пивная была за квартал...

Армен улыбается, кивает, меняет кассету в камере.

Худенькая блондинка.

— А сын ничего не знает, сказали, уехала мама вместе с бабушкой. Ему четырнадцать лет.

Следующая — фатальная женщина.

— Я знала и режиссеров, и артистов. И многих других. Ваша как фамилия?

— Мартиросян...

— Вы какие кинофильмы снимали?

— Этот первый будет... Дебют. А вы эту девушку не знаете?

На большом столе стоят чашки, кофейник, пепельница. Ильяс и Армен сидят напротив друг друга, курят. Перед Арменом куча исписанной бумаги, какие-то рисунки.

— Он в Бога не верит? — задает Армен странный вопрос.

— Он в бабло только верит.

Армен продолжает что-то задумчиво чертить.

— В колдовство, сглаз, порчу не верит он?

— Не знаю, брат.

— Что он любит?

— Кошек! Кошкодер — ему погоняло дано...

— Кошек... А что он не любит больше всего?

— Русских он не любит. Генерала как зовут, памятник во Владике есть?

— Ермолов.

— Генерал Ермолов этот его прапра... короче, дедушку его деда повесил. Очень у них в роду это запомнилось.

Армен затягивается, думает.

— Боится чего-нибудь?

— Конечно, боится, наверное... Это только у меня страха нет, — улыбается Ильяс.

Москва

Большая оранжевая мусоросборочная машина остановилась у контейнеров в квадратном дворе семнадцатиэтажек. Леша спрыгнул, выдернул пульт, зад машины зашевелился. Отмеренным рывком он толкнул контейнер к захватам, нажал кнопку, и железный ящик опрокинулся в мусоросборщик. Кое-что высыпалось мимо, Леха подтолкнул следующий, свистнул в сторону четырех собак, бесстрастно ожидающих окончания процедуры, и кинул им пакет из-под сиденья. Они скромно приблизились, подхватили приготовленную колбасу и ушли, не задерживаясь. Пока содержимое контейнера утрамбовывалось, он набрал номер на мобильном и подвез последний ящик, что было видно на маленьком мониторе в кабине. А камера, соответственно, стояла на верхней раме кузова.

— «Большой и малый джихад», — прочитал он в трубку название зеленой брошюры, выпавшей из контейнера. — «Путь воинов Аллаха». Восьмой микрорайон, улица Академика Варги, 11, корпус три или девять...

Прессовочный механизм загрохотал.

— Чего? — не расслышал Леха. — Да нет, здесь татары, наверное, живут... Ну, кости бараньи... Так свежие! Праздник татарский как нызывается? Ну вот, байрам... Вот вчера и был этот уйрам-байрам, телевизор смотришь?

Захваты сомкнулись в третий раз и вознесли контейнер в воздух.

— Казань, 1999, типография имени Фотиевой, заказ 237.

Леха нажал отбой, подобрал, что просыпалось, и закинул в кузов вместе с брошюрами.

Собаки деловито и без ссор заглотали колбасу между гаражами и двинулись дальше дружной четверкой.

Замелькал грязный асфальт под лапами, пакеты, мусор, следы протекторов...

Ставрополь

На задний двор теплоэлектростанции, где стоит знакомый «Мерседес», въезжают еще две машины. Минуту они просто стоят, потом открываются дверцы и выходят люди. Из «Мерседеса» выходит Ильяс, навстречу ему — человек из прибывших, очевидно, главный. Они здороваются, начинают разговаривать.

Некоторое время спустя Армен, который сидит на переднем сиденье, видит, как Ильяс удрученно качает головой и подает печальный знак. Из «Мерседеса» выводят седого бледного человека в мятом костюме. На шее намотана веревка. Он покорно следует за своим провожатым, как на поводке, даже не пытаясь дернуться.

Главный из прибывших и его бойцы, онемев, смотрят на двоих людей, идущих к железной опоре высоковольтной линии.

— Что за человек, Ильяс? Я первый раз его вижу...

— Кто-то должен отвечать за это, Арик. Некому отвечать больше...

В седом человеке мы узнаем актера Владимирцева. Ему на голову провожатый надевает желтый целлофановый пакет с нелепым рисунком мультипликационного кота, веревку перекидывает через балку.

— Первый раз его вижу, этого фраера, совестью клянусь. Сам из него душу выну, если он тебя обокрасть хотел, — быстро говорит Арик, не отрывая взгляда от вышки. — Давай вместе сейчас его спросим...

— Я спросил уже, Арик. Он на тебя брешет, — глядя ему в глаза, произносит Ильяс. — Стариков казнить приходится, но правду узнать надо...

Арик, не отрывая взгляда, смотрит на место казни. Ильяс тоже оборачивается.

— Может, сейчас захочет правду сказать, — задумчиво говорит он.

Его товарищ под вышкой ждет, что-то спрашивает старика, но тот лишь отчаянно мотает головой. Тогда человек проверяет прочность узла и легонько толкает Владимирцева в спину. Сорвавшись с бетонного блока, тот начинает сучить ногами, пытается оседлать опору, так что палачу приходится держать его за колени, пока он не затихает. Видимо, по брюкам течет, и палач вытирает руки о траву. Тело с неестественно вывернутой головой тихо покачивается, и только улыбается с пакета глупая рожа кота.

Армен видит на лице Арика почти неприкрытый ужас. Он опускает глаза.

Ильяс садится в машину, его товарищ, подумав, обрезает веревку, вместе с другим бойцом они волокут тело к «Мерседесу» и закидывают в багажник. Машина уезжает.

Опять осужденные сменяются перед камерой. Постарше, помоложе, красивые и не очень. Рассказывают про себя...

— Калитина Оксана... Я совсем не жалею... Совсем. Пусть Бог меня накажет, но эту падлу я бы еще раз встретила и еще раз убила...

— Лазовая Лариса...

Другая пела:

— «Я росла и расцветала до семнадцати годов, а с семнадцати годов...»

Еще какая-то девчонка...

— Я за топором пошла к Салохиным, к тете Вале. Говорю: «Дайте топор, у нас сломался, мясо разрубить надо». Ну принесла топор. Уже этим топором Витя тело разрубил, в пакеты все сложили и утром на автобусе уехали. Ну а тетя Валя и сообщила потом, если бы топор не сломался, может, и не было бы ничего. А Витя на воле, в Хабаровске где-то. Ну а артисткой я бы могла быть, наверное. А раздеваться не надо будет?

Армен, улыбаясь, курит в кресле. Ильяс, радостный и возбужденный, показывает ему фотографии. Молодые борцы-вольники на ковре, мальчишки с тренером в секции, соревнования...

— Смотри, это в Ростове, Всесоюзная спартакиада... Это чех, хороший парнишка, с Грозного, мастер спорта международного класса, слушай... На третьей минуте я его выкинул...

Ильяс оглядывается и вдруг легко делает сальто назад.

— Ты шахматист, наверное? — серьезно спрашивает он Армена. — А то я тебе все про борьбу да про борцов...

— Нет, — смеется Армен. — Я фехтованием занимался в детстве.

— Слушай, сломали мы его! Все бросил здесь, уехал... — радостно улыбаясь, вдруг говорит Ильяс. — Я у него страх в глазах увидел! Нет в нем силы больше — кричал: «Сердце ему вырежу!» — а сам уехал... Хитрый змей был, но сломал ты его!

— Ты хорошо разводил... А если бы он к вышке пошел?

— Э-э, — махнул Ильяс, — дернули бы быстро...

Постучав, из-за двери показывается несколько смущенный, но разгоряченный актер Владимирцев с желтым пакетом и пиджаком в руках. Под рубашкой видна альпинистская обвязка.

— Я прошу прощения... Ребята костюм хотят выбросить, а он новый совершенно...

— Не могу уговорить его, — кричит из коридора «вешатель», — зачем такой костюм...

— Да его только почистить, замечательный костюм, пиджак вообще чистый, зачем же выбрасывать?..

— Александр Михайлович, — вмешивается в спор Армен, — да возьмите, конечно...

— Александр Михайлович, дорогой, давайте купим новый вам, бежевый или какой хотите, — кричит Ильяс.

— Да жалко, ей-богу, новый костюм, от пыли отряхнуть только, брюки уже высохли...

Общими усилиями Владимирцева успокаивают и выпроваживают. Ильяс возвращается в комнату, подходит к двери на террасу, с которой открывается вид на мягкий южнорусский пейзаж.

— Арменчик, дорогой, ты красивую постановку сегодня сделал...

Армен кивает, улыбается.

— Теперь уезжать надо. В Москву.

— Зачем?

— Должок один есть у меня, кровный... Да и вообще, веселее в Москве. А у тебя здесь дела?

— У меня одно дело, Ильяс. Девушку эту найти.

— В Москве и будем искать.

— Узнал про нее что-то? — напряженно спросил Армен.

— Разное говорили... — ответил Ильяс. — И что по воздуху улетела, и что научилась все замки открывать... Может, брехня, не знаю... Но по-любому, искать ее теперь на воле надо.

Москва. Аэропорт «Шереметьево-2»

«Мерседес» подруливает к входу. Ильяс за рулем, Катя рядом.

— Ну все, пойду я.

— Погоди, подойдет он... — кивнул Ильяс в сторону стоянки. — Там на приеме человек будет, Арик зовут. Пацан он душноватый, так ты скажи, что моя невеста...

— Я, вообще-то, сегодня судьбу свою не ждала встретить.

— Э, судьбу каждый день ждать надо, — серьезно сказал Ильяс.

— Мне с утра цыганка гадала, — ответила Катя. — То же говорила.

Гангстер был уже совсем близко.

— Удачи тебе, сестренка, — пожелал ей Ильяс. — Может, встретимся скоро.

— Если сучка не попадется, — ответила Катя. — Судьба и обмануть может.

— Я ждать буду. Если что, за тебя отвечу.

Перед камерой — воровка в росписи.

Другая предлагает любовь за сигареты.

Третья — плачет.

Четвертая — плюет в объектив.

Пятая — показывает стриптиз.
Шестая — сумасшедшая.
А седьмая была особенная. Она молчала.

Зона

– Я буду делать что-то. Про условно-досрочное хлопотать... Вытащить тебя отсюда надо, — говорил Армен, расхаживая по комнате.

— Не надо. Замков-то нет.

— А чего же ты здесь сидишь тогда?

— Годик отсижу, потом улечу, — засмеялась Катя. — А ты помочь чем-то хочешь?

— Хочу.

— Ты адвокат?

— Нет, режиссер... Ну, это не важно.

— И чем же ты помочь хочешь?

— Может, расписаться нам...

— В смысле? Замуж за тебя выйти?

— Ну да...

— А если меня жених ждет?

— Жених?

— К примеру...

— Пойми, я хлопотать за тебя смогу... Вытащу я тебя отсюда...

— Ты сделай предложение, а я подумаю. Вдруг — судьба.

— Выходи за меня замуж.

Москва

В мониторе, установленном в кабине Лешиного КамАЗа, было видно его самого, пару бродячих псов, мусорные контейнеры.

Леша повозился с собаками, потом принялся за контейнеры. Один открыл, покопался внутри. На черном пластике разобрал и быстро разложил характерно разорванную сигаретную пачку, несколько смятых окурков с картонными мундштуками, позвонил по мобильному.

— Ломоносовский, дом 5. План курят, подловить можно.

С трубкой у плеча Леша еще покопался в пакете, кинул собакам что-то съедобное.

— Опять фантики...— Он вытащил несколько бумажек, которыми обычно заклеивают пачки денег, потом еще какой-то клочок.

Мимо проскакали трое чумазых беспризорников с пакетами и бутылками, заглянув по ходу в Лешины контейнеры на предмет чего-нибудь полезного.

— Тест на беременность, — продолжал Леша, — результат положительный — две полосочки — положительный, значит? Ну, вот... Смотрим женскую консультацию, подтверждаем квартиру.

Двое пацанов ускакали дальше, а третий задержался. Он сидел в сторонке на корточках, курил, вокруг него суетились голуби. Был он худущий и смуглый, лет десяти, с раскосыми монгольскими глазами.

Они долго смотрели друг на друга, потом Леша, не отрывая взгляда, подошел поближе.

— Как ты здесь? — вдруг спросил он, присел рядом и даже потрогал мальчика за руку.

Мальчик все так же смотрел снизу вверх.

— Будет что? — осторожно спросил Леха, но тут же слегка смутился и кивнул: — Ну да...

Помолчали еще.

Наконец мальчик улыбнулся и вынул из-за пазухи шерстяной носок, перетянутый нитками. Леша нитки развязал, и на ладонь ему выкатились четыре рябых голубиных яйца.

Он долго их разглядывал, а потом с чувством сказал:

— Спасибо, браток.

Мальчик встал и ушел, не прощаясь.

— Змей воздушный — за мной!

Москва

Армен расхаживал по большому гостиничному номеру, Ильяс брился в ванной, собирался куда-то.

— У меня встреча будет, — сказал Ильяс, надевая пиджак. — Пойти мне одному надо. Завтра девчонку искать будем.

Он положил в сейф документы, пистолет и захлопнул дверцу.

— Скажи где, я сейчас начну, — отозвался Армен.

— Не найдешь, вместе лучше... Сам ее увидеть хочу.

— Здесь тебя ждать?

— Погуляй сходи, Кремль посмотри, Алмазный фонд... Позвоню тебе.

Армен неподвижно лежал на кровати с сигаретой, перед ним в окне открывался вид на Спасскую башню и Васильевский спуск. Было раннее утро. Телефон лежал у него на груди.

Зона

...Армен ходил взад и вперед по комнате свиданий.

— Я видел сон один... Про ангела... То есть нет, это правда ангел был...

Они помолчали.

— Но, главное, тебя я видел.

— Может, обознался?

— Нет. Всю жизнь я тебя ищу... Веришь?

Катя посмотрела на него.

— Верю. Мне цыганка нагадала, что искать меня будут...

— Вот я и ищу. А что еще цыганка сказала?

— Говорит, судьба у тебя птичья, между волей и неволей.

— Я во всех зонах, тюрьмах был, в больницах даже...

— Да я сижу-то без году неделя...

— Вот видишь... А я знал, где тебя встречу... Судьбу не обманешь.

— Судьба сама обмануть может. Не спеши. Может, еще когда встретимся...

— Если жених не дождется?

Катя промолчала.

— Я, Катя, жить без тебя уже не буду. Так ты подумай, я через неделю приеду.

Москва

Ильяс очнулся в незнакомой комнате. Руки были в наручниках, в вене капельница. Пиджак валялся рядом, в ногах. Он выгнулся, чтобы нащупать ногой телефон, это удалось не сразу, но потом трубка все же выскользнула из кармана, и он в несколько мучительных приемов придвинул ее к себе. Носом и подбородком стал набирать номер.

Звонок раздался неожиданно.

— Да... Где ты? — вскочил Армен.

— Попал в блудняк, слушай... Подстрелили меня.

— Где ты, Ильяс?

— На хате какой-то... В браслетах. Пулю словил, слушай...

— Где ты, можешь сказать? Окно есть?

— Посмотрю в окно...

Ильяс приподнялся, отчего его передернуло и на губах появилась кровь. За мутным стеклом с занавеской был виден кусок двора с детской площадкой и шпиль Университета за кирпичными домами.

— Университет видно, — прохрипел Ильяс, упав лицом на трубку.

— Посмотри еще что! Улица или номер дома...

Ильяс полежал еще немного, набираясь сил, потом поднялся снова. Второй раз было трудней, и ничего нового он не увидел. Он опять упал и, чуть отдышавшись, сказал:

— Нет, не вижу, Армен... Детская площадка есть... Подожди, мутит, слушай...

— Смотри еще! Машины есть во дворе? Номер машины какой-нибудь...

— Сейчас, — выдавил Ильяс, но лежал еще какое-то время лицом на трубке. Потом все же сделал отчаянное усилие и приподнялся в третий раз. Он вытянулся насколько можно, до дрожи головы, но недостаточно высоко — подо-

конник закрывал нижнюю часть двора, номера машин вдалеке разглядеть было невозможно. Ильяс уперся ногой в пол, а руками взялся за раму кровати, наручники мешали, от напряжения кровь пошла вверх по капельнице. Передние ножки кровати все же оторвались от пола, но единственное, что он смог увидеть, была оранжевая мусоросборочная машина, въезжающая во двор.

Кровать с грохотом опустилась, и, стараясь не потерять сознание, Ильяс сказал:

— Не вижу... Мусорка въехала, М 511 МО... Оранжевая... — И снова уткнулся в трубку.

В этот момент открылась дверь, Ильяс поднял глаза и сказал:

— Маме позвонил, чтобы не волновалась.

Короткий удар уложил его обратно, человек забрал телефон, пиджак и вышел.

Двор был сталинского дома, а так — те же ракушки и машин побольше. Из-за них добираться до помойки всегда было очень непросто, но огромный мусоросборщик ювелирно их миновал. Возле помойки опять сидели собаки, на этот раз две. Леша тоже дал им колбаски, потрепал по голове. Потом откинул крышку одного контейнера, запустил туда руку в перчатке. Немного порывшись, извлек пластиковый мешок, аккуратно развязал его и, воткнув в ухо телефонный наушник, набрал номер.

В пакете были кровавая марля, ампулы, упаковки из-под лекарств.

— Серафимовича, 2. Бинты, антибиотики, дренажные тампоны, кардиостимуляторы. Огнестрелка серьезная. День, наверное, третий. Значит, привезли вчера.

Леша аккуратно завязал пакет, сунул его в пластиковый мешок побольше, спрятал в кабину.

КамАЗ стал пробираться дальше, пока не уперся в большой «Мерседес», который небрежно занял полдороги. За тонированными стеклами было не разглядеть, на месте ли водитель, мусоросборщик мигнул фарами, подождал, потом сдал чуть назад и, забравшись левыми колесами на бордюр, начал продвигаться вперед. Кузов накренился, железная балка захвата угрожающе нависла над полированной черной крышей «Мерседеса» и, оказавшись в паре сантиметров от нее, медленно поползла вперед. Стекло «Мерседеса» опустилось — водитель все-таки там был, а теперь, видимо, проснулся и неподвижно следил за маневром. Когда выхлопная труба оказалась напротив него, мусоросборщик выпустил струю вонючего дизельного дыма, спрыгнул с бордюра, а ржавая балка, просвистев вдоль лобового стекла, почти обрушилась на капот, не достав какой-нибудь сантиметр, но обильно обсыпав его комьями грязи и налипшим мусором. Водила вылез, осмотрел всю свою машину и долго глядел вслед мусорке.

Армен быстро пересек двор, сел в «Мерседес», машина тронулась.

В соседнем дворе мусоросборщик опять остановился, перегородив дорогу.

Парень в комбинезоне начал не спеша опрокидывать контейнеры.

Армен молча за ним наблюдал, пока резкий гудок не вывел его из задумчивости.

— Гудеть не надо никогда, — сказал он нервному водиле.

— Извините.

Последний ящик был опорожнен и отставлен в сторону. Парень стал забираться в кабину, но только их «Мерседес» тронулся, как злосчастный контейнер, словно повинуясь неведомой силе, а на самом деле просто оставленный на откосе, покатился вдруг обратно на середину дороги. Водила дернулся, опять случайно нажал на гудок и, пробормотав «извините», в ярости выскочил, чтобы самостоятельно убрать препятствие. Армена это маленькое происшествие как-то заинтересовало, и когда в следующем проходном дворе мусорка опять встала перед ними возле помойки, он уже с любопытством стал наблюдать за продолжением.

Водила, бросив на пассажира косой взгляд, выскочил пробкой из машины, подлетел к кабине КамАЗа. Парень в комбинезоне вылез, спокойно обошел его

и направился к своим контейнерам. И только когда водила схватил его за плечо, мусорщик коротким ударом сломал ему челюсть.

Армен вышел, глянул на то место, где рухнул водила, взял из машины пальто и внимательно посмотрел на мусорщика.

— Нагрубил малость, — хмуро сказал Леша. — Водитель ваш.

— Мне с вами поговорить бы надо, — задумчиво сказал Армен. — Мне, наверное, ваша помощь нужна.

На телеэкране мелькали грязный асфальт под лапами собак, пакеты, мусор, следы протекторов... Потом нажали на цифровую перемотку, замелькали в «стопе» гаражи, подъезды, собаки рядом с объективом камеры. Несколько раз перемотку останавливали, и в режиме «плей», снятые с нижнего ракурса, были видны то бамперы и номерные знаки машин на стоянке, то бомж на трубах, который метнул в камеру железную арматурину, отчего камера дернулась, то ночные планы двора, где двое пацанов пытались вскрыть дверцу «Нивы»...

— И давно у вас эти собачки работают? — спросил восхищенно Армен.

— Вот этот день должен быть... двадцать пятое...

Это был не день, а вечер или утро. Камера двигалась сначала рядом с машиной, потом обогнала ее и, ослепленная фарами, шарахнулась на тротуар. А когда машина остановилась, открылась дверь, вышли, оглядываясь, люди, камера осторожно подтрусила поближе. Двое осторожно стали вытаскивать кого-то с заднего сиденья. У одного ухо и пол-лица были заклеены пластырем, пальто было в крови. А у Ильяса, белого как снег, которого они наконец вытащили, пальто, пиджак и рубашка были распахнуты, а на груди хлопал в такт дыханию полиэтиленовый пакет. Его схватили под локти и потащили к подъезду. Улыбаясь через силу, он что-то сказал заклеенному, тот ударил его несколько раз, второй вмешался, и они снова потащили его прямо на камеру. Заклеенный что-то рявкнул, брыкнул ногой, камера ушла за машину, и Леша запись остановил.

— Он?

— Он... — сказал потрясенный Армен. — Ты мент, что ли?

— Мусорщик, — ответил Леша.

— Короче, я должник твой, Леша, кто бы ты ни был.

Армен встал, надел пиджак. Сидели они, видимо, давно в этом странном помещении с аппаратурой, с вольером, где дремали пара симпатичных стаффордширов и ошпаренная дворняга, со стойкой для снайперской винтовки и стеклянной камерой, где лежали на вате голубиные яйца.

— Ты мне не должник. Только за собачек этих ты теперь тоже отвечаешь. Потому что знать про них никому не надо, — сухо сказал Леша. — Потом ты мне тоже помог, потому что информация, что в квартире этой находится твой товарищ, а не кто-нибудь другой, — информация довольно дорогая.

— Это для меня она дорогая, Леша. Потому что я сейчас еду эту квартиру брать.

Армен вытащил из кармана пальто обойму и ствол.

— Это сюда вставляется?

— Обычно сюда...

— Предохранитель?

— Ага... Квартиру эту, Армен, ты брать не будешь. Потому что квартира эта находится в разработке. И, потом, там тебя завалят.

— Знаешь, брат... Я скорее тебе сейчас коленку прострелю, чем ты меня остановишь. Подъезд какой?

— Первый, — ответил Леша.

Армен взял пальто, двинулся к двери.

— Квартира двадцать шесть, — добавил Леша, отвернувшись к экрану. — С кем пойдешь-то?

— Найду пару земляков...

— Фамилии только напишите. И бумажки в карман.

Леша снова включил запись.

Армен ехал в полупустом вагоне метро. На большой светлой станции, когда почти все вышли, Армен тихо переложил пистолет в карман пальто, потом сно-

ва кто-то вошел, но дальше он ехал уже спокойно, прикрыл глаза и, кажется, задремал.

Зона

Армен стоял в предбаннике комнаты свиданий и через решетку двери молча смотрел на майора.

— Куда исчезла? — наконец выдавил он.

Майор тоже долго молчал.

— Следствие началось... Тебя тоже спросят, наверное.

— Я же был неделю назад... Мы встретиться договорились...

— Где? — спросил майор.

— Здесь...

— Передумала, значит, — вздохнул майор, оглядев помещение.

Армен, глядя перед собой, миновал вахту и пошел к автобусной остановке. Сторожевые вышки и корпуса остались за спиной, но он не оборачивался.

Москва

Была ночь. Армен немного повозился с домофоном и вошел в подъезд сталинского дома на улице Серафимовича.

Решетчатый лифт поднял его на седьмой этаж, он вышел, спустился на полпролета.

За прутьями перил внизу виднелась массивная железная дверь с табличкой «26» и смотровым глазком.

Этажом выше лязгнул замок, дверь открылась. Армен выглянул — вышел какой-то парень с мусорными пакетами. Пришлось тихо спуститься прямо через освещенную площадку еще ниже — мусоропровод был как раз между этажами. Было видно, как сосед открыл его, кинул один пакет, второй не влезал, он бросил его на полу рядом и захлопнул ящик ногой.

Армен переждал, пока замок наверху закроется, снял пистолет с предохранителя, приблизился к двери, послушал, даже принюхался к щели. Потом быстро поднялся наверх и вернулся с охапкой ковриков. Положил их под дверь, подумал, добавил еще три соседних и, чиркнув зажигалкой, поджег. Быстро пошел едкий резиновый дым, в квартирах зашевелились.

Армен, стараясь не кашлять, стоял на своей площадке сверху, с оружием наготове.

Сначала открылась другая дверь, выглянула бабка в очках-лупах, заорала что-то про милицию.

Армен давился от дыма, когда ручка двери двадцать шестой квартиры повернулась.

Он подался вперед, но тут же отпрянул, потому что дверь открылась на цепочке, потом захлопнулась и открылась снова, но Армен остался на месте — из-за клубов дыма выглядывала тетка в ночной рубашке, потом появился ее лысый муж с пластмассовым ведром, плеснул на горящую резину, отчего дыму только прибавилось, и стал орать в глубину квартиры:

— Я твоему Игорьку руки поотрываю! Хулиганье! Я его в колонию сдам! Олигофрены!

— Сами вы олигофрены! — ответил ему пронзительный девичий голос из глубины квартиры. — Сразу Игорек! Нужна ему ваша дверь сраная!

Опять высунулась бабка.

— Я милицию уже вызвала. Вы переселяйтесь тогда, если дочка у вас такая! Каждую ночь наркоманы ходят к ней! Сожгут же всех к чертовой матери!

— Да успокойтесь вы, Василиса Андреевна, не орите! — крикнула мамаша, закашлялась и захлопнула дверь.

Через секунду дверь опять открылась, и лысый со шваброй стал пытаться разметать горящую кучу вниз по лестнице.

— Дверь закрой, дым же! — визжала жена.

Лысый, обливаясь слезами и кашляя, боролся с резиной. Снова высунулась бабка.

— Тушите, тушите... Не затушите, милиция подъехала уже. Развели наркоманов, сожгут весь дом!

— Да тебя саму сжечь надо, ведьма! — задыхаясь, заорал лысый. — Лида! Ведро!

Он метнулся за ведром, и в этот момент Армен проскользнул вниз.

Со второго этажа он увидел через окно патрульную машину с мигалкой. Пришлось опять подняться на лифте наверх, на седьмой, а на шестом крики все не утихали.

На площадке он огляделся, быстро развязал оставленный соседом мусорный пакет, сунул туда пистолет и не спеша пошел вниз.

Пожар почти ликвидировали, сержант-муниципал с автоматом и его напарник лениво оглядывали место происшествия.

— И сама она наркоманка небось, дочка их!

— Старый, нездоровый человек, вы понимаете, — объяснял про бабку закопченный папаша, стараясь запихнуть в дверь рыжую кошку, которая мешалась под ногами.

— Тебя переживу, не бойся!

Армен поздоровался и хотел пройти мимо.

— Здесь проживаете? — спросил сержант.

— Нет, не здесь, — ответил Армен. — В Ереване.

— Документики предъявим.

Армен достал паспорт.

— Здесь что делаем?

— От девушки возвращаемся.

— Девушка где проживает?

— Слушай, сержант... Зачем вопросы такие? Вдруг девушка жена твоя окажется.

— Запрещенные предметы есть? — тускло спросил сержант и кивнул напарнику.

Тот ощупал Армена, но ничего не нашел. Сержант помолчал, поглядел на него.

— Ты, это, в Ереване по девушкам ходи лучше. По месту жительства.

Ранним утром мусорка остановилась в обычном месте. Леша вылез и увидел Армена, который подошел к контейнерам с другой стороны, откинул крышку у одного, молча покопался, потом перешел к другому.

— Этот можно уже? — поинтересовался Леша.

Армен ничего не ответил, выудил наконец нужный пакет, разорвал его и вытащил оттуда свой пистолет. Потом подошел к Леше.

— Это ты пошутил про квартиру двадцать шесть?

— А ты про коленку тоже пошутил?

— Ты, мусорщик, — сказал Армен, — я человека ищу, который мне как воздух нужен. Чтобы ты меня за шутника не держал, я тебе сейчас обе коленки прострелю.

И ствол Армена через карман пальто уперся в Лешину ногу. Леша посмотрел вниз, на ногу.

— Знаешь, Армен, — задумчиво сказал он. — Встречал я парней и пострашней тебя.

Он снова опустил глаза, и Армен увидел, что в его живот тоже упирается ствол, правда с глушителем.

— Один мне тоже коленки прострелить решил.

Леша повернул ствол на себя, направил в ногу.

— Сначала эту, потом эту.

Раздался хлопок. Потом — второй. На ткани комбинезона Армен ясно увидел две дырочки. Какое-то время он завороженно на них смотрел, пока Леша не взял и не приподнял обе штанины. И стало видно, что стоит он на двух тонких титановых палочках, а ног у него нет.

— Но я ему все равно, что не хотел сказать, не сказал.

Леша расплылся во весь рот и штанины отпустил.

— Короче, есть один пацаненок, поможет он.

Большой номер гостиницы «Россия» с видом на Кремль и Москву-реку обследовал черноголовый мальчик. Он постоял у окна, потрогал бутылки на журнальном столике, полистал какие-то газеты. Потом обернулся и уставился на Лешу и Армена своими раскосыми глазами.

Леша вопросительно поднял голову, мальчик застенчиво показал на кровать в спальне.

— Здесь спал он? — тихо спросил Леша.

— Он не спал. Утром приехали, он ушел сразу.

Мальчик отвернул покрывало, уткнулся лицом в подушку, потом поднялся и потрогал свои волосы. Леша подумал и спросил:

— Ему, знаешь, волос нужен хотя бы... А бритва есть?

Армен встал и принес из ванной станок. Мальчик взял его и отвернулся. Они молча сидели в креслах, ждали.

— Какая квартира все-таки, а?

— Двадцать шесть.

— Нет.

— Двадцать шесть.

— Я был там вчера.

— Ну?

— Нет его там.

— Вот видишь. А пакеты с бинтами оттуда выносят.

Армен не поверил.

— Оттуда, точно. Но не простая эта квартира. Там, понимаешь... Заговоренная она как бы. Ты, может, и не был там вчера. А может, в другом месте был... Но пацаненок поможет, не бойся.

Леша кивнул в сторону спальни. Через приоткрытую дверь было видно, как мальчик, сидя на корточках, ковыряется с бритвенным станком.

— Как это заговоренная?

— А так. Как люди заговоренные бывают, что их пулей не возьмешь.

— Ты что, таких встречал людей?

Леша посмотрел на Армена, подумал.

— Я разных встречал... Вроде как пацаны трепались, сидят там у них экстрасенсы какие-то или колдуны, или, может, еще что... Вот эта квартира и разрабатывается.

— Колдуны?

— Ну типа того. Ходили уже туда. Не раз. И ничего. Семья обычная... А друган твой живой. Пневмоторекс, третий день. Легкое прострелено. Помощь медицинская ему там оказывается, квалифицированная. Я кровь с бинтов на анализ сдавал, показатели не критические. Нужен он им зачем-то. Он сам-то не колдун у тебя?

— Да нет... — растерялся Армен. — Он только сердце гадюки съел однажды. Чтобы страха не было.

— И что?

— Нет у него страха, — ответил Армен.

Мальчик достроил на столике большую пирамиду из комков газетной бумаги, а потом поджег ее зажигалкой. Спальня наполнилась дымом. Армен вскочил, но Леша замахал рукой и удержал его. Противно начала пищать пожарная сигнализация, но Леша не шевелился, пока мальчик с измученной улыбкой сам не повернулся к ним.

Армен бросился тушить стол, потом застучали в дверь, и он пошел успокаивать горничных, а Леша с мальчиком взялись за руки. И стали разговаривать.

«Нормально все?» — спросил Леша взглядом. Мальчик кивнул. Леша спросил еще что-то, мальчик ответил ему. Леша не понял, так же, взглядом, переспросил и — понял. Так они общались с полминуты, а Армен с обгоревшим пледом за ними наблюдал.

— Это вы... разговариваете?

— Ну да, — улыбнулся Леша.

— А как вы... Как ты понимаешь? — оторопел Армен.

— И ты поймешь.

Армен недоверчиво посмотрел на мальчика и взял его за руку. Мальчик смотрел на него.

— Правда живой? — не выдержал Армен, глядя прямо в раскосые глаза.

Мальчик засмеялся и кивнул снова. Леша засмеялся тоже.

Мальчику эффект понравился, он взял опять Лешину руку. Леша игру принял, и Армен через секунду вдруг понял его вопрос, переданный через цепочку.

— Я с ним из Ставрополя приехал, — ответил он вслух, потрясенно улыбаясь. — А вообще, я девушку одну ищу. Он мне помочь обещал.

Потом помолчал, посмотрел на Лехины ноги.

— А это уже не твое дело, братан, — дружелюбно ответил тот.

В постоянной пробке на Пушкинской площади между машин шныряли молдавские попрошайки с босыми детьми, продавцы автомобильных карт и ворованных часов, нищие старухи и распространители флаерсов.

Армен наблюдал через окно кафе за жизнью перекрестка, за мойщиками стекол, пешеходами, ребенком с инвалидной коляской, которую он катил по проезжей части.

Безногий афганец в ней был Леша, вез его мальчик с раскосыми глазами. Кто-то давал деньги, кто-то отворачивался, поднимал стекла.

Леша вглядывался в лица, складывал деньги в сумку, смотрел на мальчика, но тот как будто плыл, ничего не замечая.

Потом они ели гамбургеры из «Макдоналдса» и пили пиво на скамейке в сквере.

— Кого мы хоть ищем? — тихо спросил Армен.

— Не знаю. Говорит, здесь надо ждать кого-то, — жуя, Леха кивнул на мальчика, который макал картошку в кетчуп. — Человек какой-то, наверное, здесь проехать должен... Значит, найдем.

— Какой человек?

— А я что, знаю? — удивился Леха. — Сам спроси! Может, вор, может колдун тоже... Кто хату откроет... Э, хорош пиво дуть, ты чё!

Леха отобрал у пацана свою бутылку, тот бесшумно рассмеялся.

— Ты понимаешь, сколько народу здесь каждый день проезжает?

— Еще бы, — Леша бросил в урну обертки от бигмака и вывернул на землю сумку, из которой высыпалась огромная гора мелочи. — Но он-то знает, кого ищет.

— Кто он такой, вообще, а?

— Так, помогает... Связной.

Мальчик поднялся, и они направились к дороге.

Армен попытался ногой задвинуть хотя бы часть монет под скамейку и побрел за ними.

Пока машины стояли на красном, инвалид с ребенком ехали вниз, а когда загорался зеленый, успевали вернуться наверх, к светофору. Так работали все на этом перекрестке. Армен переместился в сквер и наблюдал уже отсюда. Вниз мальчик толкал коляску сам, вверх Леша помогал ему руками.

Леха все смотрел в лица водителей: студенты, бандиты на «БМВ», пенсионеры на «копейках», ученики, шоферы служебных «Волг», инкассатор, девушка, военный, дядьки и тетки на «девятках», «шестерках», «четверках»...

Вдруг Леша обернулся — мальчика не было. От резкого движения коляска развернулась, поехала назад, он уцепился за зеркальце чьей-то машины и успел увидеть, что мальчик уходит. Зеркальце сложилось, отчего Леха, под мат и сигналы, покатился еще дальше и, ударившись в какой-то джип, полетел на асфальт.

Соседние ряды уже тронулись, джип с грозным ревом тоже двинулся, подминая убогую инвалидную коляску, водитель материл пьяницу.

Спасаясь от колес, Леша крутанулся на мостовой, как брейк-дансер, броском ухватился за задние «кенгурятники» джипа и с ловкостью безногой обезьяны в пару приемов оказался на крыше.

Мальчик, не моргая, стоял у окна красной «Ауди». Потом открыл дверь, сел, и машина поехала.

Армен бежал вдоль решетки сквера, наравне с джипом, на крыше которого пытался удержаться Леша, и орал:

— Красная «Ауди», «четверка», москва, елена, двести, василий, елена!

В джипе наконец сообразили, что на крыше пассажир, ударили по тормозам, и, конечно, тут же со звоном джипу въехали в зад. Леха, правда, сумел удержаться, но Армен был уже далеко. Поток еще не набрал скорость, обгоняя его, он пересек Тверскую и увидел «Ауди» на светофоре у «Пушкинского». Задыхаясь и придерживая пистолет под полой, он рванул к машине.

Но тут пассажирское стекло опустилось, и мальчик строго посмотрел на Армена. Зажегся зеленый, машины тронулись. Армен так и остался стоять на дороге.

Леша сидел на крыше джипа, снизу на него орали, владелец пытался достать его и сдернуть вниз, и вообще, любопытное происшествие привлекло даже нескольких прохожих.

Когда Армен приблизился, Леша крикнул сверху:

— Ну чего, догнал?

— Догнал...

— И чего?

— Ничего. Уехал...

Леша успокоился и стал задумчиво ковырять качающуюся фару на люстре. Ошалевший владелец обернулся и попер на Армена.

— Вы чего творите, уроды, бля!..

— Значит, надо так, — подытожил свое Леха.

Странная беседа совсем взбесила хозяина джипа, он взял Армена за грудки и тряхнул, чтобы на него хоть обратили внимание.

— Поди-ка, браток, — неизвестно к кому обратился сверху Леша.

Хозяин среагировал на голос, как на красную тряпку, оставил Армена и полез обратно. Но Леша звал Армена и показывал в сторону. На уголке Тверской стояла красная «Ауди». Ждали вроде бы их.

Но тут хозяин джипа все-таки вцепился в Лешин камуфляж. Армен заметил только, как большая серебристая фара рухнула тому на голову, осыпав плечи и спину белым снегом осколков, и как тот покачался немного и съехал по лесенке на асфальт.

— Сука, орден Красной Звезды не твоими руками лапать! — отчеканил Леха. — Давай спину, браток...

Он слез Армену на закорки, и Армен, покачиваясь, побежал через дорогу, где стояла красная «Ауди».

Леша с Арменом сидели сзади, мальчик впереди. В салоне играла музыка, за окном неслась Тверская.

Армен молчал, как и все, потом сказал:

— Ну вот, встретились.

За рулем была девушка, которую он узнал сразу, несмотря на темные очки.

— Может, правда, судьба, — отозвалась она.

«Шереметьево-2»

Катя следила за стюардессой. Та вдруг начала рыться в сумочке, Катя быстро огляделась, но оказалось, что та всего лишь полезла за документами.

Они миновали патрульных милиционеров, постояли в очереди и прошли таможню, около стойки регистрации Катя опять на всякий случай пристроилась за спиной мрачного гангстера. Стюардесса посмотрела издалека и скрылась за дверью служебного входа.

Дальше был только паспортный контроль.

Здесь народу было немного, стюардессу опять было видно, она болталась уже в свободной зоне.

Катин напарник мрачно забрал у пограничницы свой паспорт, Катя положила в окошко свой.

А когда уже проходила через калитку, случайно наткнулась взглядом на стюардессу, которая отчаянно дергала ремешок и пучила глаза. Напарник был уже метрах в десяти со своим чемоданом, и в этот момент Катя увидела двух пограничников с собаками. Псы тянули строго к ним. И когда Катя догнала гангстера, собаки были уже прямо под ногами.

— Господи! — громко сказала Катя, споткнувшись о чемодан. — С ног сшибете! — и обошла их, не останавливаясь.

Она слышала, как сзади начинается шум, но шла не оглядываясь.

На посадке она была одной из последних, и уже стали пускать в самолет, когда между пассажирами пробежала болонка.

Перед Катей оставалось всего человека два, но собачка настойчиво проби-

ралась в ее сторону, и когда Катя уже протягивала посадочный талон, маленькая тварь уткнулась носом в ее сапоги и залилась визгливым лаем.

Рядом с Катей возник какой-то парень, поднял болонку и, показав удостоверение, сказал:

— Пройдемте со мной, пожалуйста.

— Милая собачка, — ответила Катя. — Девочка?

— Да, — сказал парень. — Танька... А это имеет значение?

— Это я судьбу проверяю, — сказала Катя. — У вас невеста есть?

В квартире с вольерами и прозрачной стеной сидели за кухонным столиком Катя и мальчик.

Леша кормил в сторонке собак, рядом на лесенке сидел Армен, курил, смотрел на Катю.

— Что, знаешь ее? — вдруг спросил он Лешу.

— Виделись где-то...

Катя налила мальчику супа из кастрюли на плите, встала, оглядела окошки с подоконником-столом, и птиц за ними, и стеклянную камеру.

— Голубей любите? — спросила она.

— Ага...

— И кто это?

— Узбекские двухчубые. С горного Алтая прислали...

— Интересная квартира, — подытожила Катя.

— А вы как раз по этой специальности? — осведомился Леша.

— По этой как раз, — улыбнулась она. — Ну еще кое-чего умеем.

Леша тоже заулыбался.

— Я ж говорил — пацаненок поможет... — толкнул он Армена. — А вот у нас как раз квартирка одна, на замки закрытая. Ты сам-то, кстати, квартиркой еще интересуешься?

— В смысле?.. Там товарищ мой...

— Это я так, спросил просто. Ты же вроде нашел, что искал.

Леша вытер руки и включил монитор.

— А товарищ кто? Режиссер тоже? — поинтересовалась Катя.

— Да нет, друг просто...

На экране пошла картинка. Катя какое-то время смотрела молча, потом сказала:

— Замки-то я вам открою. Нельзя человеку под замком сидеть.

Она вернулась к мальчику и подлила ему еще из кастрюли.

— Ну и все, значит, — подытожил Леха. — Если войти быстро, когда не ждут, то, может, она и незаговоренная, эта хата. А когда стучишь, звонишь – они ждут.

— Может быть... — вполголоса сказал Армен. — Слушай, нельзя мне ее больше терять...

Катя вытерла мальчику кетчуп с щеки, подвинула хлеб.

Армен тихо подошел к ней и остановился.

— Я думал, ты совсем пропала... Боялся, не найду тебя больше.

— А ты искал?

— Искал...

— А нашел он, — заметила Катя.

— Не просто же так он тебя нашел...

— Может, замки открыть...

Армен задумался, посмотрел на монитор, где висела картинка с Ильясом.

— А ты знаешь его?

— Встречались...

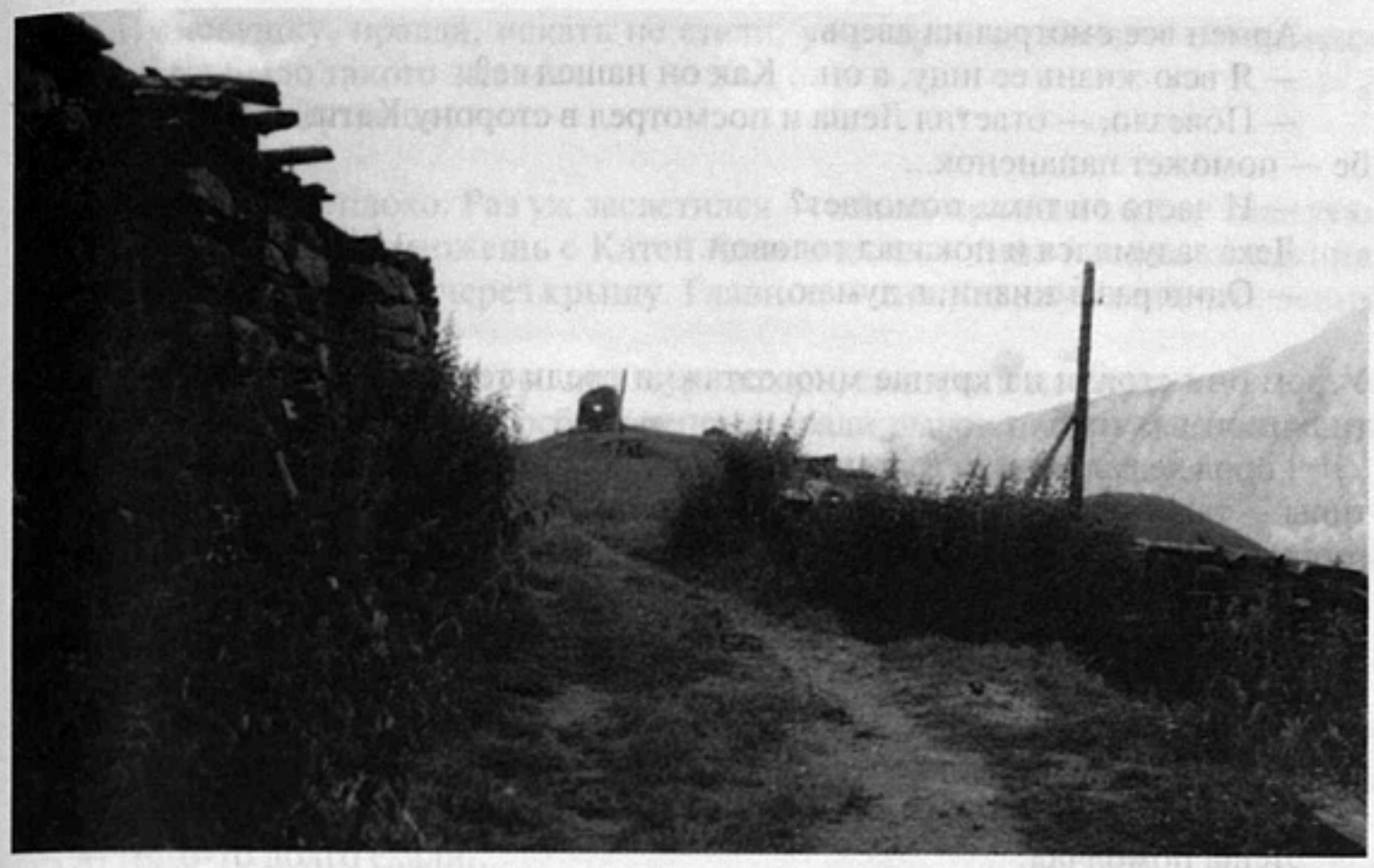
Мальчик с удовольствием доел суп и, не обращая внимания на остальных, встал и направился к двери, махнув Леше.

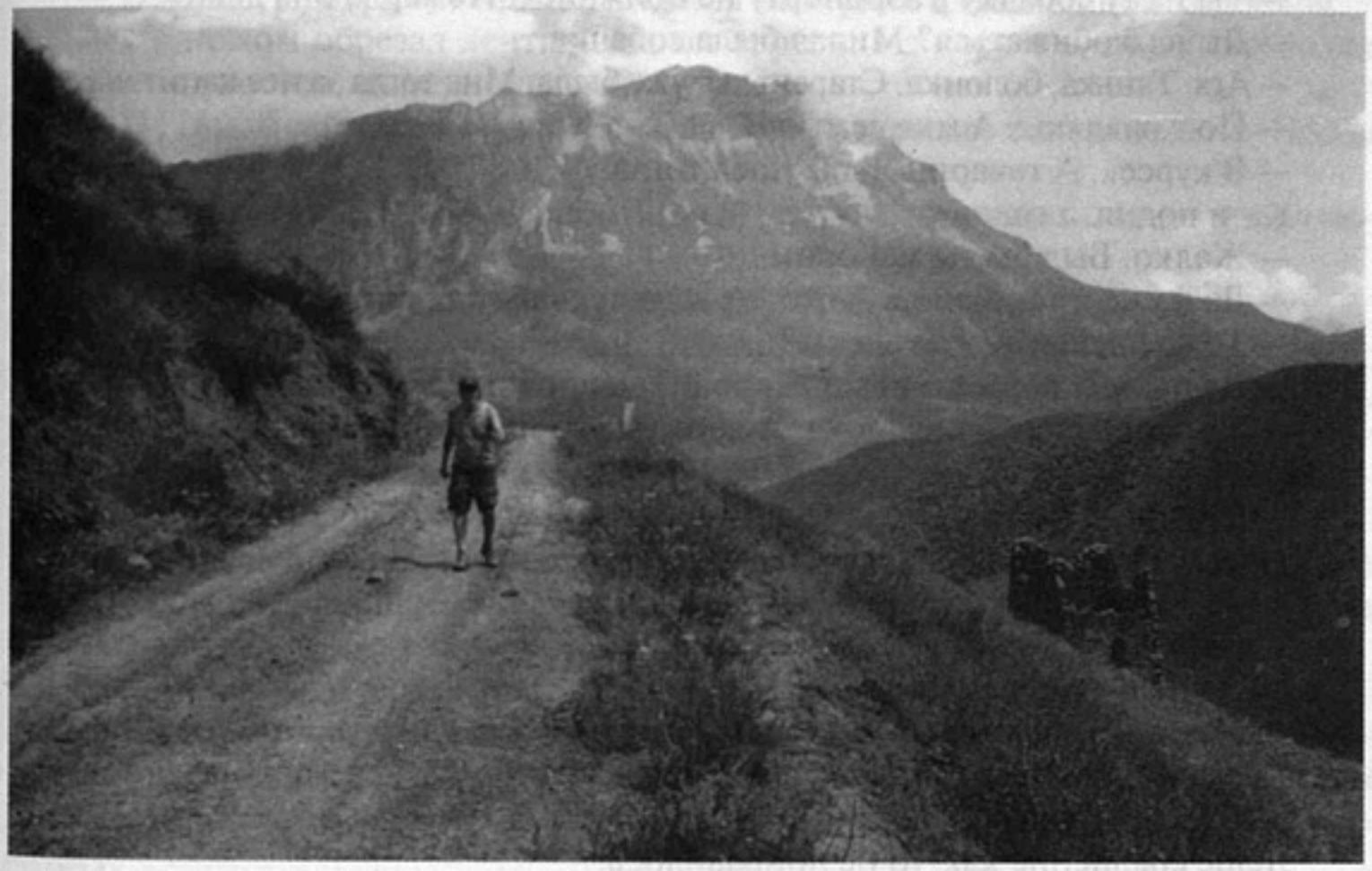
У двери валялась сумка, Леша пошарил в ней и выгреб для мальчика какие были бумажные деньги.

— Дай там, еще сколько... — обратился он к Армену.

Тот подошел, достал пачку из кармана, Леша выбрал пятьсот рублей и отдал мальчику. Он улыбнулся, положил ему на руку ладонь и ушел.

— Пусть с ребятами клей нюхают...





На съемках фильма «Связной»

Армен все смотрел на дверь.

— Я всю жизнь ее ищу, а он... Как он нашел ее?

— Повезло, — ответил Леша и посмотрел в сторону Кати. — Я же сказал тебе — поможет пацаненок...

— И часто он так... помогает?

Леха задумался и покачал головой.

— Один раз в жизни, я думаю.

Утром они стояли на крыше многоэтажки среди телевизионных антенн и вентиляционных труб.

Город лежал, как на ладони. Выход на крышу был прямо из Лешиной квартиры — так что и крыша принадлежала только ему. Кроме нескольких больших горшков с туей и можжевельником на крыше была обустроена и небольшая голубятня. Сюда же вылезли и собачки.

Армен смотрел на птиц, Леша с Катей чуть поодаль чертили что-то мелом.

— Ты в розыске по сводке проходишь, знаешь? — тихо спросил Леша.

— Знаю. Только не так просто меня разыскать.

— Непросто... Ну я же нашел...

— Это не ты, это мальчик нашел.

Леша помолчал.

— Ты на ту собачку в аэропорту не обижайся. Померла она давно.

— Да чего обижаться? Милая была собачка.

— Ага. Танька, болонка. Старенькая уже была. Мне тогда за нее капитана дали.

— Поздравляю... А мне семь лет.

— В курсе... А товарищ твой ушел тогда.

Катя подняла голову.

— Жалко. Был бы ты майором.

— Да я уже и так майор. А что, не виделись вы с тех пор?

— Тоже посадить его хочешь?

— Да ну... Дело уж закрыли давно... Так спросил...

— Нет, не встречались пока. А чего ты его из блудняка вытаскиваешь? Он тебе кто?

— Никто. Ему вон помочь хочу... — кивнул он в сторону Армена. — А потом я тоже в яме на цепи посидеть успел...

— Как же ты из ямы выбрался?

— Я-то? Да по воздуху...

Подошел Армен.

— Кино было такое «Пес Призрак, или Путь самурая» Джима Джармуша... — сказал он неизвестно кому. — Он киллер был, и голуби у него тоже письма носили.

Леше сравнение как-то не понравилось.

— У меня эти голуби появились раньше, чем твой Джим Джармуш. И путь самурая тоже... Ты спортом-то каким занимался? — вдруг спросил он.

— Фехтованием... В юношеской сборной выступал за республику.

— Круто, — отозвался Леша.

В руках у него была какая-то ксерокопия. Армен подошел ближе. В соответствии с планом БТИ Леша с Катей мелом переносили контуры квартиры на Марии Ульяновой на черный гудрон крыши. В натуральную величину. Стена лифтовой шахты изображала внешнюю стену квартиры, меловые линии – перегородки между тремя комнатами.

— Здесь лифт, — показал Леха, — здесь соседи. Глазок есть?

— Есть, — припомнил Армен.

— Я тихо хожу, Леш, — сказала Катя.

— А у соседей есть?

— Нет, кажется. Здесь, кстати, бабка нервная очень. Все время милицию вызывает...

— Это нам не нужно. Мы сами милиция, — задумался Леша.

— Да телефон ей рубануть...

— Ну, конечно. Чтобы она в окошко кричать начала. А во дворе, между прочим, с позавчерашнего дня за квартирой работает наружка.

— Правда, что ли?

— Правда не правда, а тебя двадцать шестого числа срисовали до самого

дома. Ну девушку, правда, искать не стали, у которой ты был, — осклабился Леша. — Не было такого задания.

Армен призадумался.

— Плохо.

— Может, и неплохо. Раз уж засветился — идешь прямым ходом. Внаглую, к той же девушке. Ну, можешь с Катей идти вместе — типа на день рождения. А я уж в другой подъезд, через крышу. Главное — тишина, ну а если что, лепим мы квартирный разбой.

Чудовища-стаффордширы, прищурившись, смотрели на солнце.

Долетали обрывки фраз, ребята репетировали рывок на расчерченной площадке, голуби тоже пригрелись и мирно клевали свой корм.

Двор просматривался хорошо, хотя начинало темнеть. К первому подъезду подкатило такси, вышли мужчина и девушка, нарядные, с гладиолусами. Из багажника выгрузили большую коробку, наверное, телевизор, упакованный по-подарочному, с лентами. Расплатились, вошли в подъезд.

...Лифт остановился на последнем этаже. Катя вышла, следом Армен выволок коробку. Они поднялись еще на пролет — чердачная дверь приоткрылась, выглянул Леша в одежде жэковского сантехника.

— Чего-то долго ехали...

— Пробки, — буркнул Армен, вылезая на чердак с тяжеленной коробкой.

Леша ножом обрезал ленты, вскрыл картон. Из коробки, отчаянно виляя обрубками хвостов, вылезли два пса.

— Ну, вызывай такси, — тихо сказал Леха, открывая чемоданчик. — Часов на семь.

Из чемоданчика он достал спортивный костюм, нацепил поводки и стал переодеваться.

— А ты куда? — спросил Армен, набирая номер.

— Пойду посвечусь с собачками. Выходить потом спокойнее...

— Машину можно заказать? На 19 часов... Серафимовича, 2, подъезд 1, квартира 26...

Из подъезда вышел в очках и шапочке собачник с двумя стаффордширскими терьерами. Пошел за дом, на детскую площадку.

На площадке гуляли несколько мам с колясками, взрослые девицы курили на карусели, мальчишки катались на велосипедах. В теньке, с пивом, сидели беспризорники.

Собачник развернул свой рулон, вынул какие-то рейки. Через полминуты на земле распластался цветастый воздушный змей. Велосипедисты заинтересовались, а раскосый мальчик почему-то заулыбался. Когда конструкция полностью была готова, пацаны подгребли. Раскосому собачник доверил катушку.

Ветер был хороший, и, к всеобщему удовольствию, змей без усилий взмыл в небо.

Катя смотрела вверх. Над крышей, над их головами и другими крышами трепетал в небе цветной змей — огромный раскрашенный голубь.

— Ты подумать обещала... Я приехал тогда через неделю, а ты пропала...

— Замки открывать научилась...

Армен посмотрел на нее.

— Сбежала? Ты сказала, еще раз встретимся — так и вышло. Другой жизни нет у меня. Мне без тебя уже делать нечего. Скажи что-нибудь... Если вправду жених ждет...

— Думаю, ждет.

— Кто он?

— Не знаю пока.

Скрипнула чердачная дверь, вернулся Леша с собаками.

— Ну всё, срисовали.

Они посидели какое-то время молча, потом Леша глянул на часы и кивнул Кате. Она поднялась и скрылась за дверью.

— Ствол давай, — попросил Леша.

— А чего так? — хмуро спросил Армен, протягивая пистолет.

— А нечего там стволами махать... Еще собаку подстрелишь мне... — Леша

спрятал пистолет и, разодрав картонную коробку, вытащил уложенный по диагонали на дне старинный пехотный палаш. — На вот тебе, мушкетер... Пофехтуешь, если что...

Армен удивленно оглядел музейную шпагу, оторвал куски скотча, встал и сделал несколько движений.

— Тяжелая...

Из чемоданчика Леша достал какой-то пузырек и выложил для себя увесистые наунчаки.

— Вот... — Он акуратно расправил палки. — А то, знаешь, пуля не всякого берет...

Потом отвинтил крышечку с пузырька.

— Дай-ка, — показал он на шпагу. — Святой водичкой брызну, что ли... — И деловито окропил Арменово и свое оружие.

— А если нет там никого? — мрачно спросил Армен. — Если семья обычная?

— Берем бабки, камни, золото. И уходим.

Проходя шестой этаж, Катя посмотрела на дверь склочной соседки, а у самой лестницы остановилась поправить туфельку. Оперлась на железную дверь, подумала о чем-то, глядя в пол, а ее ладонь, накрыв замочную скважину, просто повернулась по часовой стрелке. Она чуть закусила губу, и замок тихонько щелкнул. Катя будто стряхнула что-то с руки, выдохнула и пошла вниз.

Леша толкнул дверь и нырнул внутрь, вслед за собаками. В квартире громко работал телевизор. Армен видел темный коридор, потом собаки без единого звука вильнули влево, рыжей молнией метнулась кошка, Леша скрылся в проеме. Из коридора Армен увидел тетку на кресле, Лиду, он ее узнал. На груди у нее сидел пес и, кажется, держал за горло. Леша как раз снимал с нее собаку, когда рот Лиды искривился, набирая воздух для крика.

— Тихо, — сказал ей Леша, коротко оглянулся на Армена, показывая взглядом в глубь квартиры и, обернувшись к Лиде, молниеносно щелкнул ей по голове наунчакой.

Лида стала оседать, а из соседней комнаты раздался крик. Армен понял, что это его недосмотр, рванул туда, Леша же, поймав Лидину руку с пультом от телевизора, быстро прибавил звук.

В соседней комнате лысый дядька в трусах и майке боролся с собакой, пытаясь оторвать ее от руки и кружась на месте. Второй пес сидел на кровати над молодой девкой, которая отчаянно визжала, мешая псу сосредоточиться и решить, что правильнее — придушить ее или помочь товарищу. Девка была почти голая.

— Тихо, — опять над ухом прозвучал Лешин голос.

Раздался свист наунчаки и звонкий щелчок деревяшкой по черепу. Дядька завалился, пес с кровати спрыгнул, девка завизжала еще громче, и Армену пришлось броситься затыкать ей рот простынями. Пока он вязал ее, Леха с собаками оказался уже в последней комнате с зеркальным шкафом. Там никого не было.

— Пусто, — сказал Леша и вернулся.

Стаффордширы, роняя слюни, кружили вокруг него и не могли успокоиться. Обезумевшая кошка зажалась на серванте, один пес прыгнул было за ней, но получил от Леши пинка. Армен обескураженно огляделся.

Девка с забитой в рот простыней не спускала с него глаз.

— Деньги, золото, ценности? — обратился к ней Леша.

Из подъезда вышла нарядная девушка, кажется, чуть навеселе, огляделась по сторонам, помахала таксисту и направилась к машине.

Плюхнулась на заднее сиденье, сверкнув коленками, потом опять вылезла и, задрав голову, заорала на весь двор:

— Арме-е-ен! Арменчик!

Но проковылял алкаш с сеткой, протрусили собаки мимо помойки, а девушкиного кавалера не было. Она еще посмотрела наверх, потом в сторону наблюдавших и опять уселась в такси.

Армен отрешенно вышел из комнаты, где Леха потрошил сервант. Лида так и сидела в своем кресле у телевизора, правда, ее голова уже была обмотана скотчем.

Кухня и последняя комната, действительно, были пусты. Собаки все кружили по квартире, а Армен глядел на себя в зеркало в стенном шкафу. В маске из чулка и со шпагой. Собаки тоже остановились и вдруг зарычали на отражение.

Армен почувствовал что-то не то, оглянулся, но тут зеркало дрогнуло и поехало вбок. Сразу что-то вспыхнуло и захлопало оттуда, взвизгнула и бросилась навстречу огню собака, другой пес закружился на месте, в глаза ударило порохом, Армен отшатнулся.

Из коридора хлопнуло тоже, зеркало осыпалось и открыло проем в шкафу — в соседнюю квартиру. Под вешалками с пиджаками, в пороховом дыму, лежали человек и собака, густо усеянные зеркальными осколками, как шары под потолком дискотеки. Армен выскочил в коридор и увидел в глубине у входной двери еще чье-то тело, над ним Лешу, который медленно оборачивался, и Лысого, который буквально летел на него в совершенно неправдоподобном для своей комплекции прыжке.

От удара ногой Леша прикрыться почти не успел, Лысый практически снес его и тут же, как в фильмах про Шаолинь, растопырив пальцы, воткнул ему пару ударов в горло и в голову. Лысый был серьезный мастер.

Армен увидел как запрыгал по паркету в сторону кухни Лехин пистолет с глушителем. Лысый, видимо, почувствовав сзади Армена, который растерянно двигался вперед в нелепой фехтовальной стойке, метнулся за пистолетом. Но Леха, цепляясь за него, поволокся следом, как тряпичная кукла.

Армен устремился за ними на кухню, где Лысому наконец удалось Леху стряхнуть, тот попытался достать его наунчаками, но Лысый с поразительной ловкостью ушел от удара и, одновременно проведя прием «подметание», срубил Лешины ноги. Леша рухнул как подкошенный, кажется, приложившись головой о раковину, а Лысый, практически не разгибаясь, влепил снизу ногой Армену.

И как тот ни был готов, но отлетел обратно в коридор, споткнувшись о злосчастную кошку. Лысый моментально кошку подхватил и, когда Армен разогнулся, метнул ее прямо ему в лицо.

Леха опять свистнул понизу наунчаками, целя по коленке, но Лысый взвился в воздух и сам прыгнул Леше на ногу, которая, как известно, хоть и была ненастоящая, но что-то в ней треснуло.

— Коли его насмерть! — отчаянно прохрипел Леха. — Руби руки!

Лысый растопырил пальцы, готовясь к последнему сокрушительному прыжку, но тут за окном что-то хлопнуло, со звоном ударило в стекло и закрыло его цветным полотнищем. Это был воздушный змей. Лысый судорожно обернулся, а Армен, полуслепой от крови, наконец сделал выпад, и клинок неожиданно вошел Лысому прямо в живот. Тот и сам не поверил, посмотрел себе на майку, как-то неловко поправил очки и стал оседать на пол. Так же медленно отлипло снаружи полотнище, и ветер подхватил его.

— Всё! Убил я его! — вырвалось у Армена.

— Старухина квартира, — прохрипел Леша, подобрал пистолет и, ковыляя, бросился к двери. Армену он махнул на стенной шкаф в комнате, сам, перешагнув тело у входа в прихожей, ринулся на лестницу.

Они встретились в комнате соседней квартиры, похожей на больничную палату. Здесь были койка с капельницей, сердечная аппаратура, лекарства. Никого в квартире не было. С этой стороны зеркальный шкаф был нормальной дверью. Леша посмотрел на собаку, аккуратно поднял ее, но челюсти намертво сомкнулись на руке застреленного, оторвать было невозможно.

— Борю убили, — констатировал Леша и шагнул дальше, разведя рукой пиджаки.

Второй пес лежал в углу, в луже крови. Леша присел, потом взял и понес собаку на кровать. Он положил ее, быстро обмотал наволочкой и стал рыться в лекарствах.

— Нету никого, — произнес Армен и без сил опустился на кровать.

— Иди девицу спрашивай, — кивнул Леша в сторону той квартиры. — Такси ждет.

Встать Армен не мог, он смотрел, как Леша делает собаке укол, даже подал ему пластырь, не выпуская свое оружие.

— Иди, Армен. Мне собаку к врачу срочно надо.

Пес лежал на подушке и смотрел Леше в глаза. Армен тяжело поднялся и шагнул к проему.

Напротив него стояла Лида со скотчем на лице и с помповым ружьем в руках. Ноги причем тоже были связаны, поэтому видеть ее здесь было совсем неожиданно. Грохнул выстрел в упор, сзади плеснул стеклом шкаф с лекарствами.

Лида хотела передернуть, но скотч на скуле вдруг лопнул маленькой дырочкой, отчего Лида дернула головой и упала, некрасиво задрав халат.

Леша же, с пистолетом в руке, смотрел на Армена как-то странно.

Он приподнялся и, взяв Армена за плечо, заглянул ему за спину. Там была здоровая дырка в стене и размочаленная панель шкафа.

— Ну вот, — тихо сказал Леша. — А ты не верил, что от пули заговоренные бывают...

Леха прошел в соседнюю комнату, там на обоях тоже были дырки от пуль, покачал головой, сел рядом с мертвым псом.

— Зря, значит, Боря, спасал...

Он все же освободил руку убитого от собачьих зубов, сорвал с вешалки пальто, стал заворачивать пса и наткнулся взглядом на Лидины ноги.

— Что-то тоже рано проснулась, красавица, — сказал он. — Ладно, пошли отсюда, тащи девку.

— Сейчас, — хриплым голосом ответил Армен и пошел в комнату.

Связанная девка непостижимым образом почти выбралась в форточку. Вся она была уже снаружи, только нижняя часть тела оставалась внутри. Армен схватил ее за ноги, подоспел Леша. Девка извивалась и шипела, как змея.

— Держи, сейчас укольчик ей сделаю...

Леха рванул обратно и увидел под потолком ванной рыжую кошку, которая точно таким же манером забивалась в неимоверно узкую щель вытяжки.

— Смотри, тоже ведьма небось...

Он подставил табуретку и стал выволакивать кошку за хвост.

— Зачем она тебе? — крикнул Армен, с трудом удерживая девку.

— Застрянет же в шахте, орать будет, — ответил Леша и, матерясь, посадил кошку в какую-то кастрюлю на кухне, прихлопнув чугунной крышкой.

Он вернулся со шприцем, вместе они прижали девку к полу и закатили в вену снотворное.

— Давай, накинь на нее что-нибудь...

Армен нес завернутого в пальто мертвого Борю, Леха — раненого Арчи. Они выбрались через чердак на крышу, положили Борю в коробку. Леша тихонько выглянул вниз.

— Видишь, не пришлось вечером с собачками выйти... Иди за ведьмой, заговоренный... Такси ждет.

— Нести ее, что ли?

— Неси смелей, типа пьяная... Песни пой.

— А ты?

— Меня за углом подберете, я через тот подъезд выйду...

Армен, покачиваясь, вышел из подъезда, с безжизненной девкой на руках.

Какая-то припозднившаяся старушка опасливо его обошла, народу во дворе почти не было, но дойти до такси Армену казалось невозможным.

Тогда, по Лешиному совету, он затянул скверным голосом: «Я могилу ми-и-илой иска-а-а-ал, но ее найти не-е-легко-о-о...» — и решительно двинулся к машине.

— Нам товарища подхватить еще надо, из соседнего дома, — за углом тормозните у арки.

Леха положил Арчи назад, к Кате. Вернулся за коробкой, которую поставили в багажник.

Такси тронулось. Водитель посматривал то на спящую девицу, то на перебинтованную собаку: компания была странная.

— Подрался, что ли, пес ваш? — спросил он.

— Ага,— кивнул Леха.

— У меня тоже собаку ротвейлер во дворе порвал... Я этому соседу сказал: «Если волкодава твоего еще без намордника увижу, сам вас обоих загрызу».

— А кто у вас? — сочувственно спросила Катя.

— Эрдель.
— Вас как зовут, извините?
— Володя...
— Володя, — сказала она очень тихим голосом, потом пристально посмотрела на него и чуть коснулась рукой затылка.
Володя поморщился, как будто у него заболела голова, и уставился на дорогу.
— Можем не пересаживаться, Леш, — уверенно сказала Катя. — Володя ничего не запомнит.
— Как знаешь, — ответил Леша. — Россолимо, 16, ветеринарка.
— Подрался, что ли, пес ваш? — спросил таксист.

Леша сидел в приемном отделении клиники. Скулили звери, жалобно щелкал большой белый попугай. Вышел хирург, поставил на стол кусочек свинца, закурил.
— Вот одну пока вытащили.

Армен с Катей сидели в Лешиной квартире перед вольером. В тесной клетке стояла на карачках голая девка и тихонько выла.
— А ты, Катя, встречала людей, которые от пули заговоренные? — спросил вдруг Армен.
— Есть такие люди, — ответила Катя. — Зря вы привезли ее...
— Так мы обменять ее можем!
— Никого нельзя под замок сажать... Знаешь, ты посиди, я к нему поеду.
Армен кивнул.
— Лопату купить надо, похоронить собаку.
— Он сам похоронит.

Около операционной дежурил Леша.
— Одну достали, — он показал Кате пулю.
— На вот, хочешь? — Катя вынула из сумочки бутылку водки.
Леша взял с ординаторского стола две пластмассовые мензурки, разлил.
— Борю помянем. — И выпил полную.
Катя чуть пригубила, взяла пулю, покатала в пальцах.
— Это сколько же лет прошло?
— Пять как раз.
— Недотерпела, значит...
— А ты бы дотерпел?
— Я ждать привык.
— Мне вообще нагадали всю жизнь счастья ждать... Два года — не срок...
— Не верю я цыганкам.
— Ты мне верь, пока сбывается все.
— Ну, посмотрим. — Леша налил еще. — Будь здорова. Замки ты чистенько открыла.
— Только зря, наверное... Лучше бы собачек сберечь надо было.
Катя поставила на стол кусочек свинца. Леша внимательно посмотрел на нее.
— А что, ты и от пули заговариваешь?
— Не всякого... — тихо ответила Катя. — Про кого знаю.
— Ну, в это я совсем не верю.
Леха плеснул еще немного, достал сигарету.
Они помолчали.
— Тебе, Леш, сейчас лет сколько?
— Тридцать.
— И был ты счастлив когда-нибудь?
— Был. Когда из ямы выбрался. Летал даже. А ты?
— Не, я пока не летала. Жду всё.
Леша налил, что осталось, и выпил.

Кавказ

Камера проехала по темному помещению типа гаража, потом включили накамерный свет. В цементной яме, прикованный к трубе наручниками, сидел силь-

но избитый человек в спецназовской форме. Щурился от света. Рядом стояла пластиковая бутылка из-под пепси.

— Фамилия, имя?— спросили из-за кадра.

— Семенов Алексей...

— Громче!

Ботинком ему ударили в голову.

Леша подождал и повторил.

— Звание!

— Капитан.

— Корабля? — уточнил «ботинок» после удара.

Кто-то хохотнул.

— ФСБ, — ответил Леша, пуская кровавые слюни.

Ботинок припечатал еще раз.

Камеру опустили, картинка куда-то уехала, мелькнули ноги. Видимо, вошел новый человек. Произнесли несколько фраз. Потом кто-то вышел. В кадре появились чьи-то спина и затылок.

— Вспомнил, нет? — спросил человек.

Леша помолчал, потом помотал головой.

— Вспоминай. Аэропорт помнишь?

— Помню.

— Сапоги с товаром помнишь?

— Помню.

— А девчонки этой как фамилия?

— Не помню.

Человек помолчал, достал пистолет.

— Может, тебе ноги думать мешают?

— Нет.

— Может, ты думаешь, что уйдешь отсюда?

— Нет.

— Правильно. Если уползешь только.

Человек взвел затвор и выстрелил Леше в коленку. Тот выгнулся и ударился головой о трубу. Человек обернулся на камеру. Это был Ильяс.

— Чего тебе надо? Убери это, — вдруг наехал он на оператора.

Камера ушла, свет погас.

— Вспоминай.

Ответа не было, в темноте грохнул еще один выстрел.

Москва

— Чего с ней делать-то? — спросил Армен. — Молчит целый день.

Катя сидела на лесенке у выхода на крышу. Леха ходил по комнате.

— Вообще-то, их сжигают. Керосином полить, и все дела. Будешь говорить?

Девка, уперевшись лбом в решетку, не отрываясь, смотрела на мертвого пса Борю, который лежал на столе, завернутый в пальто.

— Я бы сжег, даже менять жалко.

Ночью Леша сидел за кухонным столом, под лампой. Опять поминал Борю. Потом снял с него пропитанное кровью синее пальто и уложил пса в спортивную сумку. Девка, скрючившись, дрожала в своем вольере.

— Чего смотришь? — спросил Леша. — Тебя я по ветру развею.

— Дайте укрыться, пожалуйста, — вдруг тихо попросила она.

Леша замер на секунду, потом все-таки подошел и сунул пальто ей в клетку. Потом сложил в пакет колбаски из холодильника и кое-что со стола.

— В целлофане пирожок — одному щенку должок...

А одну тарелку поставил ей. Взял сумку и вышел.

Она молниеносным движением провела по складкам. Телефон был в кармане. Она включила его и напряженно ждала несколько секунд, пока табло не загорелось наконец зеленым. Она быстро набрала номер.

— Любимый... — прошептала она. — Как ты? Они убиты... Человек спрятан. Сердце бьется... Ты успеешь... С ним Василиса. Меня пусть не ищет, кошка в квартире... Все хорошо, я люблю тебя...

По лицу ее текли слезы счастья. Она открыла панель телефона, вытряхнула медный квадратик сим-карты и, закатав его в хлебный мякиш, проглотила. Ос-

тальную закуску она сбросила на пол, и, разломив тарелку, острым осколком быстро вскрыла себе вены на руках и ногах.

На рассвете недалеко от реки, где кончается гранитная набережная, стояла оранжевая Лехина машина.

Кружились чайки над трубами завода, стайка собак смотрела, как работает лопатой человек. Он утрамбовал холмик, закинул под кузов лопату и вынул пакет со съестным. Началась печальная тризна, грузовик завелся и уехал.

На улице Марии Ульяновой Леша остановился, поравнявшись с невзрачной «девяткой» с тонированными стеклами. Опустил стекло, подождал. В «девятке» тоже опустилось стекло.

— Ну что, выследили кого? — спросил Леша.

Парень на пассажирском сиденье переглянулся с водителем, подозрительно посмотрел на Лешу.

— Не понял?

— Спать меньше надо, пинкертон, — зло ответил Леша и тронул с места.

Леша опорожнил контейнеры, покормил местных бродяг. Один, хромой, потерся о ногу. Он потрепал его по шее. Маленькая камера на истрепанном ошейнике легко отстегнулась и выплюнула ему в ладонь крохотную кассету.

— Гуляй, — сказал Леха, — дембель.

Он спрятал камеру с кассетой в карман и достал телефон.

— Марии Ульяновой, 30 — информация такая. На адресе пусто, наблюдение снимаю... Не знаю, может, умерли, может, через трубу вылетели. Я помойками занимаюсь...

В кабине Леша быстро погонял на мониторе кассету. Видел в мутном изображении себя в шапочке и очках, алкаша возле урны, Катю у такси, Армена с девкой...

— Извините, вы тут кошечку рыженькую не видели? — раздался вдруг голос снаружи.

Перед машиной стояла старуха в толстенных очках, похожих на две лупы.

— Нет, не встречал, — ответил Леша и отвернулся.

Старуха поплелась дальше.

Но что-то Леху остановило, он подумал, глянул еще в монитор, потом в зеркало заднего вида. Старухи за контейнерами уже не было.

Леха выскочил, осмотрелся по сторонам. Двор был пуст.

— Эй, пинкертоны, — забарабанил он в окно «девятки». — Бабку видели сейчас?

— Чего?

— Бабка, бабка в очках!

— Ну... — неуверенно подтвердил молодой опер. — Это с двадцать седьмой квартиры, кошку свою с утра ищет...

— Тьфу ты, — сплюнул Леша. — Я же тебя спросил, видел кого?

— Так бабка...

— Бабка! Брать ее надо было!

Опера переглянулись.

— А кошку не видели, значит?

Оба посмотрели на него как на сумасшедшего.

— Нет... — ответил молодой.

Леха подумал, посмотрел на окна шестого этажа.

— Ну увидишь, лови ее или кирпичом бей... Хули ты смотришь! — разозлился Леха. — Она сибирскую язву разносит!

Он уже завел двигатель, когда услышал вдруг выстрел.

Около подъезда старший опер с пистолетом яростно отбивался от двух теток, одновременно пытаясь их успокоить.

— Бандит! — вопила одна. — Живодер!

На ветках жухлого деревца безжизненно висел толстый серый кот.

— Не подходи, говорю! — орал опер. — Заразная она!

— Да ты сам заразный, убийца! Барсик, котик мой...

Заходясь в плаче, тетка пыталась залезть на дерево, вторая методично лупила опера сумкой по голове.

— Пьяный! С пистолетом! — заорал кто-то с балкона. — По кошкам палит!

Леша уже было тронулся с места, но молодой, задыхаясь, подбежал к машине.

— Слушайте, чего делать-то теперь? Как их успокоить?

— Самому застрелиться, — хмуро посоветовал Леша и сел в машину. — Натуралист...

— Э-э... Вы куда!.. Вы откуда, я извиняюсь? Как доложить, кто вы вообще есть?

— Вообще, мусорщик, — ответил Леха, трогаясь с места. — А учился на снайпера...

— Не, ну правда... Я не запомнил!.. Удостоверение... — держась за дверцу, взмолился парень.

— Купил я его, — отрезал Леша. — За двести долларов.

Грузовик газанул вонючим черным дымом и укатил. Сзади еще что-то орали, но Леха уже не слышал.

Армен ходил по комнате сильно потерянный. Леша в резиновых перчатках изучал осколки тарелки, пальто, разобранный телефон и пол в радиусе двух метров. Тело укрыли простыней.

— Ищи сим-карту, — повторял он Армену. — Если найдем, считай все...

— Ну позвонишь ты им... И что? Кого менять?

Не дождавшись ответа, Армен снова уткнулся в пол у себя под ногами.

— Маленькая такая пластиночка... Ищи, ищи... Некуда ей деться...

Но все было осмотрено до пылинки, а маленькая пластиночка не находилась.

— Ну не съела же она ее! — произнес Армен.

Но Леша посмотрел на него очень внимательно.

Катя сидела на крыше, возле голубей. Смотрела на них через решетку.

Они положили тело между антеннами, Леша бросил на гудрон желтые резиновые перчатки. Сверху положил нож. И ушел.

Над антеннами стали кружить вороны. Если бы не они, Армену, может, было бы легче.

Леха курил, отвернувшись лицом к городу.

Простыня была наконец сдернута.

Из-за ворон заволновались голуби на своих полочках.

Армен перекрестился и воткнул нож.

Катя тихонько отодвинула защелку и приоткрыла дверцу.

— Не надо, их кошки пожрут, — сказал Леша. — Не умеют они на воле...

Испачканная кровью золотая пластинка легла Леше в ладонь. Он помыл ее под краном, потом сушил феном. На Армена лучше было не смотреть. Потом телефон был включен, и через полторы длинные секунды табло загорелось.

— Меняю одну испорченную ведьму на нашего парня, — сказал в трубку Леха. — Там, где кошек поменьше и ветер дует... Через часок подъеду, чего тянуть... Не один, с девушкой.

Леха нажал отбой.

— Зашивай свою подругу, — сказал он, вынул из стойки снайперскую винтовку, нашел бинокль. — Меняться будем.

Красная «Ауди» съехала с дороги около свалки и остановилась в поле, где шел трубопровод.

За рулем сидела Катя, рядом Армен. На заднем сиденье — девка в плотно застегнутом синем пальто и с завязанными глазами. Она сидела справа, так чтобы ее можно было увидеть со стороны поля. Но в то же время так, чтобы сзади не видно было ручку от швабры, которая поддерживала голову.

Армен посмотрел в бинокль. На дальнем конце разрытого поля стояла черная машина.

— Видишь, Армен? — спросил по телефону Леша.

— Вижу, — ответил он в трубку. — И тебя вижу.

По дальней дороге двигался мусоросборщик.

— На меня вообще смотреть не надо. Меня здесь нет — один ты. С девушкой.

Мусоросборщик миновал черную машину и, отразившись в ее затемненных стеклах, скрылся из виду.

— В машине вроде трое, я справа, на свалке, — сказал Леша в свой наушник. — Кстати, стекла у него бронированные.

Армен посмотрел направо, но увидел только стаи птиц.

Леша поудобнее устроился на крыше КамАЗа, повел оптикой по полю, остановился на черной машине. Достал тот самый телефон.

— Сейчас ты ему звонишь, — сказал он и нажал вызов. — Я тебя вижу, а ты меня? — спросил он у невидимого собеседника.

Издали можно было различить, как вышел из машины Армен с телефоном и приоткрыл заднюю дверь.

— А ведьму видишь? — послышался из трубки голос Лехи.

Бледное лицо с завязанными глазами, кажется, повернулось.

Катя, перегнувшись назад, еще пошевелила шваброй.

— Ну теперь высаживай нашего парня, а я ее высаживаю. Пусть посидят, а мы подберем...

— У меня другой план есть, — сказал в трубку водитель черной машины, опуская бинокль. Это был Арик. — Навстречу друг другу пусть пойдут. А на серединке поговорим.

Рядом с ним сидела старуха в очках, напряженно шевеля губами.

— Долгий твой план, — закусив губу, ответил Леша.

— Зато надежный. А то я парня оставлю, а мимо мусорка поедет... Упакуют его в мусор, не найдешь потом.

И Арик нажал отбой.

Армен медленно сел на свое место. В трубке он слышал, как отчаянно сплюнул Леха.

— Слышал?

— Слышал...

Армен оглянулся. Девка была безнадежно мертва, идти через поле она ни-как не могла. Армен молча посмотрел на Катю.

Оптический прицел переместился с «Ауди» на черную машину, у которой, тяжело прислонившись к двери, стоял человек с бородой. Лицо его было наполовину заклеено скотчем.

Стекло водителя было чуть приоткрыто, но сам он был все время за заложником, и поймать в перекрестье его голову Леха никак не мог.

Он перевел прицел опять влево.

Около «Ауди» стояла девушка в синем пальто. Глаза ее были тоже завязаны, а лицо такое же бледное.

— Эх, пусть не спешит тогда, — сказал Леха.

Арик опустил бинокль. Отсюда лицо под платком было не разглядеть.

— Иди пока не спеша, — приказал он. — А сердце я тебе все равно вырежу.

— Лучше гадюку поймай, — хрипло отозвался Ильяс. — Она меньше.

И, покачиваясь, двинулся вперед. Руки его были скованы впереди наручниками, а на спине были прикреплены проволокой две гранаты Ф-1. Тонкая проволока, пропущенная через кольца, разматывалась через щель тонированного стекла.

Леша следил, как медленно сближаются две фигурки.

— Ну что, еще метров тридцать... Стреляй, хоть в воздух, или кричи, чтоб ложились. Сам откатывайся...

Леша помолчал немного.

— Хотя ты же заговоренный. — Он оттер пот и, упершись перекрестьем в бронированное темное стекло, тихо добавил: — Должен же ты, сука, дверь открыть.

Двое сближались.

— Ну, готовься потихоньку, — процедил Леха.

Прицел пополз вправо и вдруг остановился. Что-то Леше не понравилось, а что, он объяснить не мог. И тут он увидел, как шевелятся на пустом месте верхушки полыни. А потом увидел, как блеснула проволока.

— Стой, — успел он произнести в последний момент. — На нем растяжка...

Они были уже совсем рядом, шли прямо друг на друга и разошлись, почти коснувшись плечами. Ильяс на секунду замер, потому что ему показалось, что один браслет щелкнул, а Катя, не останавливаясь, шла дальше вдоль проволоки.

— Она к ним идет. Бежать ей надо, — глухо сказал Леха.

Ильяс шагал вперед, а потом все же решился пошевелить руками. И почувствовал, что наручник расстегнулся и упал. Еще несколько секунд он шел и держал перед собой свободные руки, а потом вдруг сделал широкий замах за спину и успел пару раз обернуть проволоку вокруг ладони, прежде чем за нее дернули.

Прицел метнулся вправо, и один за другим застучали выстрелы в водительское стекло. Пули вязли в нем, как в пластилине, но стекло все-таки пошло трещинами, и Леха отчаянно бил в то же место, до конца обоймы.

Перезаряжая, вторым глазом Леша видел, что зачем-то выскочил из машины Армен и бежит по полю, потом черная машина, взревев, наконец рванула задом к дороге, и Ильяса потащило через заросли полыни.

— У-у! — замычал Леха и снова припал к окуляру.

Машина вывернула и, описав крутую дугу, вдруг двинулась вперед, прямо на них.

Пока ослабло натяжение, Армен тут же бросился на проволоку, пытаясь поймать в траве блестящую искру. Леха же видел, как, подпрыгивая и вздымая клубы пыли, машина приближается к Кате, которая будто застыла на месте. Видел, как со свистом и искрами отбивает его пули покатое лобовое стекло.

Наконец и Армен понял, что происходит, кинулся туда, крича что-то на бегу и бессмысленно стреляя в землю.

Ильяс, корчась от боли, грыз то ли свою руку, то ли металл.

Но хлопнула дверца, и его опять рвануло со страшной силой, проволока, просвистев по траве, сбила с ног Армена, но тот вцепился в нее, не удержал, тут же вцепился в Ильяса, как будто хотел остановить машину. Их обоих потащило к дороге, пока, наконец, проволока не оборвалась. А может, ее просто отпустили.

Машина уходила так же, задом.

Леха был мокрый, как будто его облили водой. Он скатился вниз, зацепился карманом за угол и, разодрав штаны, больно упал, лязгнув своими железными ногами. Потом все же забрался в кабину.

По кучам мусора КамАЗ стал съезжать на поле. Как горох, посыпались с железной крыши стреляные гильзы.

Армен, спотыкаясь, возвращался обратно, от дороги. Ильяс сидел на земле, держа на весу порваную руку. Щурился от света.

Леша остановился рядом, посмотрел на раненого. Потом достал телефон.

— Ладно, не уезжай далеко, — тяжело дыша, сказал он в трубку. — Давай обратно меняться.

Ильяс смотрел на него и молчал.

— Договоримся, — после паузы сказал Леша и нажал отбой.

Потом открыл дверь и постучал глушителем по железной ноге.

— Видал? А ты говорил, что я ползать буду.

Армен подходил к ним.

— Ты не волнуйся, Армен, вернутся они сейчас, — сказал Леша. — Я договорился.

— Как ты договорился? — хрипло спросил Армен.

— Да обратно поменяемся. Если товарищ твой не против.

— Не понял я, — сказал Армен.

— Чего тут непонятного, — криво улыбнулся Ильяс. — Любят менты людей ломать. Особенно когда сами сломанные. Ты выбирай, а он порадуется.

— А можешь и не выбирать, — уточнил Леша. — Он сам выберет, у него же страха нет. А если не выберет, то я за него уже выбрал.

Армен вдруг широко раскрыл рот и заорал.

А на дороге из-за холма появилась черная машина. И остановилась.

В кармане у Леши зазвонил телефон.

Армен кинулся к нему и вырвал трубку. Правда, сказать ничего не мог.

— Дай, я сам договорюсь, — сказал Ильяс и взял телефон. — Да, Арик... — Он послушал немного и ответил: — Перезвони через минуту... — Он отдал Армену трубку и с трудом поднялся. — Договорились... Только условие у него. Те-

ло на дорогу выложить, а из-за того что в первый раз кинуть хотели, теперь обмен — один к двум. Если товарищ твой не против... — Он посмотрел Леше в лицо и добавил: — Именно его хочет видеть...

Армен, почти обезумев, схватил Ильяса за грудки.

— Зачем! Зачем, я тебя спрашиваю! Он же сам хотел кинуть! Он же сам на тебя гранаты повесил!

— Э, ну у тебя тоже снайпер сидел... — морщась от боли, отстранил его Ильяс. — Все страхуются...

— Скажи, что согласны, — не отводя взгляда, улыбнулся Леха.

Солнце начинало клониться к закату. Две машины медленно двигались навстречу друг другу, потом одновременно остановились. Черная постояла рядом с телом девки на обочине, потом двинулась дальше.

В окуляр бинокля было видно, как перед радиатором КамАЗа появились двое.

— Пусть все снимет с себя.

Армен, видимо, повторил это из кабины. Леша снял куртку и свитер, вынул из-за пояса ствол и положил на капот. Потом посмотрел на Ильяса, нагнулся и закатал рваные штаны.

— Пусть пристегнутся.

Леша взял болтающееся на левой руке у Ильяса кольцо наручника и защелкнул у себя на запястье. Показал, что плотно.

— По краю дороги пусть идут.

Они двинулись вперед.

Армен сидел в кабине и тоже смотрел в бинокль. Винтовку держал в руке, но с ней здесь было не развернуться.

Дверь черной машины приоткрылась. Катя вышла и, глядя куда-то в сторону, двинулась навстречу.

Леша и Ильяс шли медленно, до машины оставалось еще метров сто.

— Я за тобой в Москву приехал, — сказал вдруг Ильяс. — Должок выполнить. За родственника. Дальний родственник, но по закону ты кровник мой.

— Обычай хороший, только там как получилось... Его при попытке к бегству, в аэропорту прямо... Я тебе тогда не стал говорить...

— Зря. Я бы тебе тогда сразу в голову выстрелил... А за девчонку тоже я отвечал.

— Девчонку на приеме пуля ждала. В аэропорту прибытия. Так что этот должок с тебя списывается.

Ильяс подумал.

— Чего же ты про девчонку тогда не сказал?

— А ты и не спрашивал...

Армен следил, как они сближаются. Когда оставалось совсем немного, Ильяс крикнул:

— Здорово, сестренка!

Они разминулись с Катей по разным сторонам дороги и несколько секунд шли молча. Потом Ильяс спросил:

— А как ты из ямы вылез?

— Ангел меня вытащил. По воздуху.

До машины оставалось совсем немного.

— Слышишь, кровник, — тихо обратился Ильяс, — для тебя вообще приготовил...

Свободной рукой он вынул из кармана две лимонки с обрывками проволоки и сунул одну Леше.

Уже у самой машины Леха спросил:

— А чего ему от тебя нужно-то?

— Сердце... Пока я живой...

— Странные у вас все-таки обычаи...

Леха открыл заднюю дверцу, и они сели. Дверца захлопнулась.

Армен вылез из кабины, бросился к Кате. Она обернулась, посмотрела назад. И в этот момент автомобиль подпрыгнул, как мяч. Волна сдвоенного взрыва выплеснулась из водительской двери, подняв за машиной столб пыли.

Они стояли на обочине шоссе.

— Что теперь, Катя?

— Вернуться мне надо. В побеге я... Теперь мне ждать придется.

— Нет, зачем... Нельзя мне тебя терять больше, — покачал он головой.

— Тебе забыть меня надо. А я про тебя все равно помнить буду.

Катя обняла его и погладила по голове.

«Шереметьево-2»

В комнате досмотра Леша пытался открыть наручники, которыми были соединены их с Катей руки.

— Чего там у тебя? — спросил сотрудник.

— Да ключ потерял...

Тот попытался поучаствовать, но Леша отмахнулся:

— Сам я...

— Мне цыганка нагадала, что сегодня судьба моя изменится.

Катя сидела на железном стуле, а на столе стояли раскуроченные красные сапоги. Леша упорно ковырял замок скрепкой.

— Это точно. Лет на пять минимум.

— Сказала, жениха сегодня встречу.

— А-а...

— Правда, она сказала: «Встретишь, потеряешь, потом снова найдешь. Он ждать будет».

— А потом чего?

— А потом, говорит, снова потеряешь, и сама ждать будешь.

— Долго?

— Говорит, всю жизнь...

— И чего, будете ждать?

Катя посмотрела ему в глаза.

— А ты будешь?

Леша замер, и замок наконец вдруг открылся.

— Буду, — тихо сказал он.

— И я буду.

Красная «Ауди» неслась по шоссе, обгоняя тяжелые фуры. Катя была в темных очках, так что слез было почти не видно.

Армен сидел на обочине внизу, на корточках, спиной к дороге. Над ним с ревом проносились грузовики, обдавая пылью и горячим ветром.

Дуло он держал во рту, но когда нажал на спуск, раздался только сухой щелчок. Нажал еще раз — то же самое. Армен проверил обойму — она была пуста. Он отложил пистолет, подумав, присыпал его каким-то мусором и достал ножик «Лезерман».

...«Ауди» сделала разворот через сплошную полосу и помчалась обратно... Армен открыл лезвие, пощупал, где бьется пульс на шее, взялся за ножик двумя руками, примерился.

Ему на затылок легла женская рука, чуть провела по волосам. Армен почувствовал что-то, замер на секунду. Посмотрел на нож в своих руках, потом сложил его и обернулся.

Он пристально смотрел в сторону дороги, наверное, на удаляющуюся машину, встал и смотрел до тех пор...

Пока его фигура не стала совсем маленькой...

Армен сидел в автобусе у окна, смотрел на дорогу. Проносились столбы, деревья, шиферные крыши. У одного милицейского поста он заметил красную машину, за рулем сидела красивая девушка, рядом стояли милиционеры. Он оглянулся на секунду, но автобус проехал, и снова замелькали деревенские заборы, крыши, остановки с людьми.

— Как же так? — говорил молодой милиционер, глупо улыбаясь.

— А вот так, — отвечала Катя, — прямо из Ростова, с зоны.

— Что же вы... Сейчас по сводочке проверим... Это еще два годика добавят...

— Да чего мне! Я молодая еще...

Подошел с поста старший с бумагой, посмотрел на Катю, в бумагу, хмыкнул и покачал головой.

— Куда же ты бегала?

— Да на свиданку, — беспечно отвечала Катя. — Не давали долго, я и пошла сама...

— Ну-ну, — заулыбались оба. — Пристегнуться надо бы.

Старший защелкнул наручник на руле и протянул пустой браслет Кате.

— Не вопрос. — Она подала руку. — Влюбилась, как дура, в короля, а волю-то, ее заслужить надо, правильно?

— Ну да, в принципе, — согласился дядька милиционер, доставая мятую пачку «Явы». — Чего бегать-то...

Младший вернулся из машины с термосом.

— Ну, приедут через часок. Чайку, может?

Они сидели в машине сзади и думали каждый о своем.

— А ты ангела видел когда-нибудь? — с сожалением спросил Ильяс. — Я книгу одну прочитал в детстве... «Верхний мир» называется. Про шаманов и древних людей... Они верили, что любой человек летать может. Если долгов за ним нет... Я мечтал, что встречу такого... Скажи, правда, летает он?

— Врать не буду, не помню... — отвечал Леша. — Я уже в госпитале очнулся, в Ханкале. Лицо запомнил, а как там, чего... Помог — правда. А насчет летать... Не верю я как-то...

Горный Алтай, 1929 год

...На открытой долине, окруженной безлесыми и круглыми сопками, была оборудована взлетная полоса. Поселок железнодорожников лепился чуть ниже, рядом со строящейся дорогой. На полосе стоял зеленый гигант с четырьмя винтами и тупым носом с красной звездой. Местная гордость — невзрачная «уточка» — казалась рядом с ним просто фанерной птичкой.

Народу было много, все слушали оратора на трибуне — военного человека в очках. Речь он держал в тишине: раскосые лица внимали непонятным словам и завороженно поедали глазами самолет. Но, конечно, ни дети, ни взрослые, приехавшие сюда с дальних пастбищ, даже не подозревали о том, на что способен этот аппарат.

— ...Чтобы из отсталых кочевников вы превратились в грамотных скотоводов, учителей, докторов, электриков и авиаторов...

На праздник все это было не очень похоже, может, из-за красноармейцев с винтовками и «Форда» со спаренным «максимом» на раме, может, еще из-за чего, но за трибуной стояли прибывшие артисты агитотряда, висели красные флаги на шестах, а лошади и верблюды отсталых кочевников тихо жевали жвачку.

— Победить мракобесие, суеверия, постыдное явление шаманизма — вот ваша первая задача. Кучка безграмотных колдунов дурят вам головы и жируют за счет тружеников-скотоводов. Вы видели, чтобы шаман работал? Нет! Они не работают! Они получают все за то, что показывают вам дешевые фокусы, летают во сне и общаются с духами!

— Может, полетаете? — иронично обратился оратор в сторону кучки людей, которые стояли между красноармейцами. Шаманы молчали. Было их человек двенадцать.

— Чудес не бывает! Но сегодня, впервые в жизни, вы все-таки увидите чудо! Чудо техники, чудо советской авиации, самолет, построенный руками ленинградских рабочих, на котором мы прилетели сюда к вам по воздуху за тысячи километров.

Человек махнул, кто-то с планшетом пронесся вдоль трибуны, красноармейцы зашевелились, стали растягиваться в цепь, а четыре винта чудо-машины дрогнули и закрутились. С кого-то слетела шапка, заорали дети, толпа отступила.

Местный начальник что-то сказал на ухо человеку на трибуне, тот кивнул и, перекрывая шум двигателей, закричал:

— Мы прощаемся с шаманизмом навсегда, мы верим в науку и гений человека!

Местный начальник, сверкнув лицом, яростным криком перевел по-своему последнюю фразу, и шаманов стали заталкивать в самолет. Люди заволновались.

Следом по трапу поднялись человек в очках, местный начальник и другой, с планшеткой.

Самолет покатился, толпа дрогнула, красноармейцы в цепи взволнованно следили за машиной, которая вдруг оторвалась от земли и взмыла в воздух.

Десятки лошадей, сорвав привязи, сметая кибитки и топча людей, рванули в степь.

В гудящей кабине по бокам были скамьи и квадратные оконца. Но все двенадцать сидели сзади на полу, в грузовом отсеке. Были они разного возраста — и старики, и помоложе.

Военный человек что-то долго объяснял своему помощнику с планшеткой, крича прямо в ухо и тыкая в фотографический аппарат. Потом пробрался по проходу назад, встал для снимка среди шаманов, но что-то не сработало, ему пришлось вернуться и снова встать, наконец взорвалась магниевая вспышка, ослепив людей на полу.

Местный начальник, сам потрясенный происходящим полетом, сначала не расслышал вопрос гостя, потом встрепенулся и закивал.

— Итак, вы все шаманы? — обратился человек в очках к тем, кто сидел на полу в хвосте.

Вопрос был переведен, но никто не ответил.

— Ты шаман? — спросил он старика в лисьей шапке.

Тот кивнул.

— Говорят, шаманы могут летать?

Старик не понял и оглянулся на своих. Все молчали, молчал и черноголовый мальчик, который был среди них.

Человек в очках посмотрел из иллюминатора вниз на долину, дал знак помощникам.

Один из летчиков, или не летчик вовсе, снял кожаную куртку и, оставшись в вязаном свитере, застегнул на себе страховочный пояс, потом пробрался назад, прицепился к скобе и открыл створку десантного люка. Ветер наполнил кабину, так что говорить стало нельзя.

— Летите! — показал человек.

Местный начальник схватился за сиденье, а тот, в свитере, дернул ручку второй створки, и пол ушел.

Опять полыхнул магний. Через секунду в кабине не осталось никого.

Зона. Ростов

С крыши кирпичного трехэтажного корпуса женщины счищали лопатами снег. Сразу за корпусом шла полоса с колючкой, справа — вышка, а за ней поле, овражек и снова степь. Отсюда, с высоты, на плоском ландшафте была видна даже ниточка шоссе, федеральная трасса Ростов — Баку.

Женщины устроили перекур. Одни стояли, опершись на лопаты, другие уселись у стенки.

Катя курить не стала, пошла одна за трубы, туда, где ее не было видно. Встала на самом краю, смотрела на волю. По дороге шли машины, ехал автобус.

По краешку крыши трусила старая рыжая кошка. Замерла, вытянула шею, покралась тихонько. Но горлица потопталась чуть на месте и взлетела. Полетела через колючку, в поле. Кошка постояла, посмотрела в небо и поплелась обратно ни с чем.

Москва, 2002

Кармадонское
ущелье

КЛОД ЛЕЛУШ
при участии Жан-Филиппа Шатрье

Баловень судьбы

Великий Жак

Никто, или почти никто, никогда не слышал о нем. И тем не менее он настоящая кинозвезда. Этого нельзя не заметить. Он обаятелен, он свободно говорит и его слушают, затаив дыхание. Уже не первый раз этот еще очень молодой предприниматель арендует мой кинозал «Фильмы 13» для собрания своих клиентов. Спрятавшись в углу зала, я наблюдаю за ним. Я заворожен. Всего одним словом, одним жестом он буквально гипнотизирует своих слушателей. Наше внимание почти что осязаемо. Ни одного шороха, ни одного покашливания. Я не слышу, что он говорит. Я вижу только его. И с этого мгновения он для меня уже не предприниматель, а только актер. И актер великий. Я как раз пребываю в поисках новых лиц, новых персонажей. Точнее говоря, я имею в виду один фильм, который теперь обдумываю. Он будет называться «Приключение — это приключение». Совершенно безнравственная комедия, история бродяг, которые обнаруживают, что заниматься политикой куда выгоднее, чем грабить банки. И один из героев моего фильма абсолютно точно соответствует образу этого бизнесмена. Я уже вижу его в этой роли. Едва заканчивается собрание акционеров, как я бросаюсь к нему и представляюсь. Он тоже называет себя:

— Бернар Тапи.

— Я нахожу, что вы потрясающе обаятельны.

— Спасибо.

— По-моему, из вас выйдет замечательный актер. Вы еще не пробовали себя на сцене?

— Немного, — сказал он, — как любитель. Ничего серьезного.

— У меня для вас есть роль в моем будущем фильме. Как вы на это смотрите?

— Интересно. Но, к сожалению, я не могу сниматься. У меня как раз наладилось мое дело, и буквально продохнуть некогда. Если бы вы мне это предложили несколько лет назад, я бы с удовольствием согласился.

— Жаль... В самом деле жаль.

Я расстаюсь с ним. Но не забываю его. Быть может, мы еще встретимся когда-нибудь...

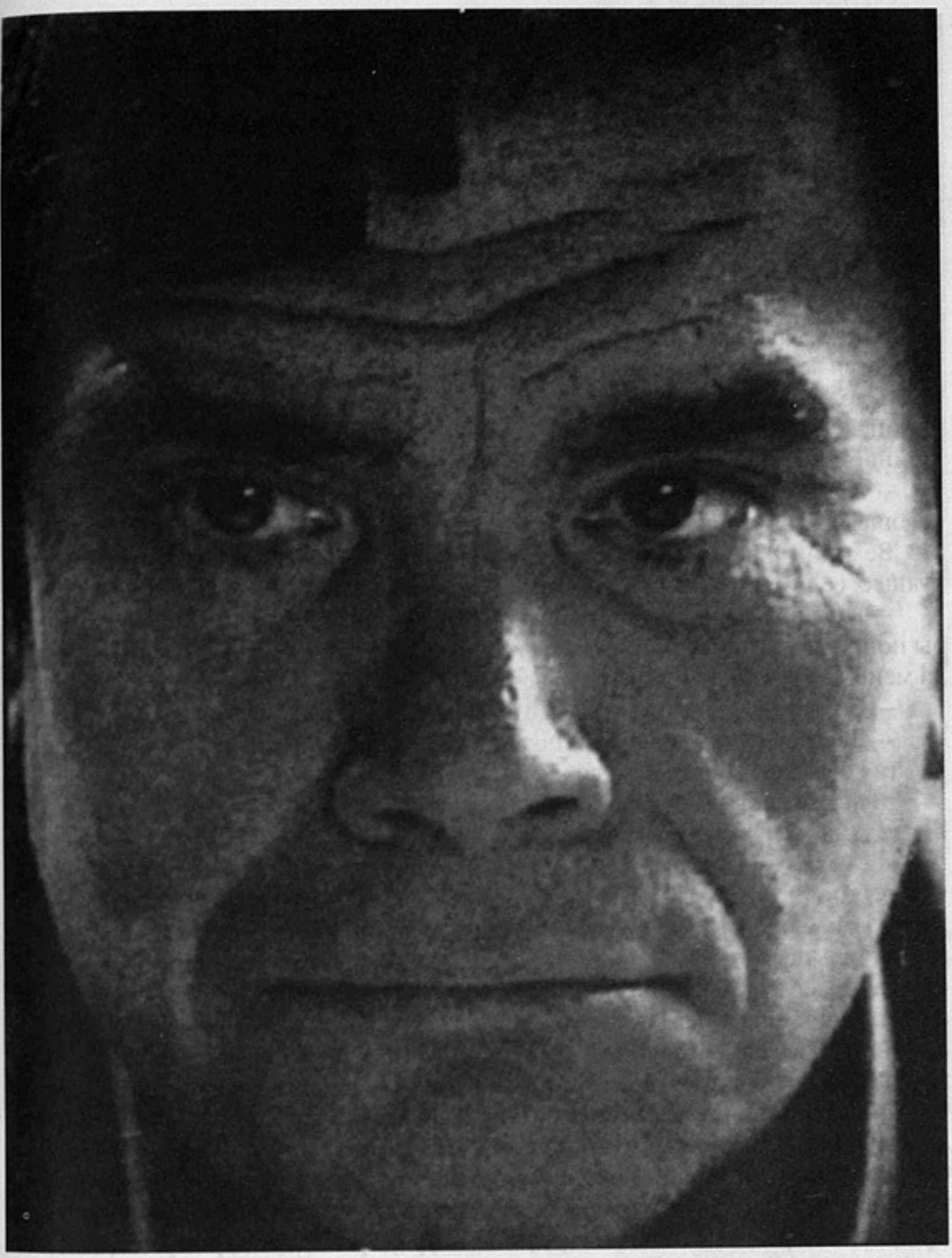
Кажется, никто больше не хочет сниматься у меня. Жан-Луи Трентиньян тоже отказывается от роли, которую я ему прочил в «Приключении». Он уже второй раз так со мной поступает. Я начинаю понимать, по какой схеме он действует. Сниматься в двух фильмах подряд у одного режиссера для него невозможно. А «Приключение» следует сразу за «Бродягой». К тому же он не скрывает от меня, что сценарий кажется ему не вполне удачным. Это его право. Я на него не сержусь.

— Понимаете, Лино, ваш персонаж — не обычный бродяга. Это бродяга... сюрреалист!

Попыхивая трубкой, Вентура, явно заинтригованный, слегка поднимает брови. Я застал медведя в его берлоге, в Сен-Клу. Этот медведь очарователен, но боится собственной тени. И особенно настороженно относится к предложениям сыграть роль отрицательного или аморального персонажа. Лино заботится о своей репутации человека порядочного как в жизни, так и в кино. Правда, поначалу он играл всяких бандитов и нищих, но его персонажи всегда соблюда-

---

Продолжение. Начало см.: 2003, № 7, 8.
Сокращенный вариант. Полностью книга выходит в издательстве «Вагриус».



Бернар Тапи

ли знаменитый «кодекс чести» бродяг. Позднее он стал играть сыщиков и забияк, но и они были все до одного неподкупны. Именно таким публика запомнила Лино Вентуру. И Лино не хочет предавать своих зрителей. Стало быть, моя картина должна быть чиста, как горный снег, если я хочу, чтобы он в ней участвовал. Однако «Приключение — это приключение» таковой, мягко говоря, не является, о чем я его и предупреждаю с самого начала. Но при этом добавляю:

— Убежден, что если вы согласитесь, это будет настоящая бомба, когда увидят Лино Вентуру, актера безупречной репутации, в такой роли. Человек, которого я предлагаю вам сыграть, — опасный преступник. Но «Приключение — это приключение» — фильм не только о криминальном мире. Он высмеивает власть, деньги, политику и показывает, что все в этом мире, вплоть до отношений между людьми, прогнило насквозь.

Лино смотрит на меня. Он застыл. Точно мраморное изваяние. Подавляя в себе легкую тревогу, я продолжаю:

— Только бродяги могут говорить на подобном языке и защищать подобные идеи. Но это бродяги-сюрреалисты.

Последнее слово творит чудо. Лицо Лино разглаживается, он почти улыбается.

— Бродяги-сюрреалисты, — повторяет он, покусывая мундштук трубки.

Я понимаю, что произнес волшебное слово. Именно то, которое требовалось. Лино явно заворожен перспективой стать бродягой-сюрреалистом.

Я не мог представить, что уговорить Шарля Деннера еще труднее, чем Лино. И тем не менее это так. Персонаж, которого я предлагаю ему сыграть, тоже не очень-то порядочен, что идет вразрез с его принципами. Но Деннер — прежде всего актер. И, в конце концов, его соблазняет мысль исполнить роль человека, совершенно противоположного ему самому.

И еще раз я готовлюсь рассказать о моем фильме и привести массу аргументов, чтобы убедить его будущего участника. По моей просьбе ко мне на студию «Фильмы 13» пришел Жак Брель. Он последний из тех, кого я наметил. Я подумал о нем только после того, как договорился с Лино, потому что они для меня являются воплощением двух совершенно противоположных миров. Эта несхожесть должна была бы стать одним из основных источников смеха в «Приключении». Но, разумеется, при условии, что между ними сложатся хорошие отношения. Я начинаю объяснять Брелю, зачем я его пригласил.

— Сюжет «Приключения» пересказать довольно сложно, — говорю я. — В общем, это история бродяг. Но необыкновенных масштабов.

Великий Жак поднимает руку, чтобы прервать меня. Я тут же предполагаю худшее: сейчас он откажется, даже не дослушав.

— Не старайтесь зря! — говорит он мне. — Я вам доверяю. Я сделаю все, что вы попросите. Но я вам признаюсь, что моя роль в фильме интересует меня куда меньше, чем то, как вы его делаете.

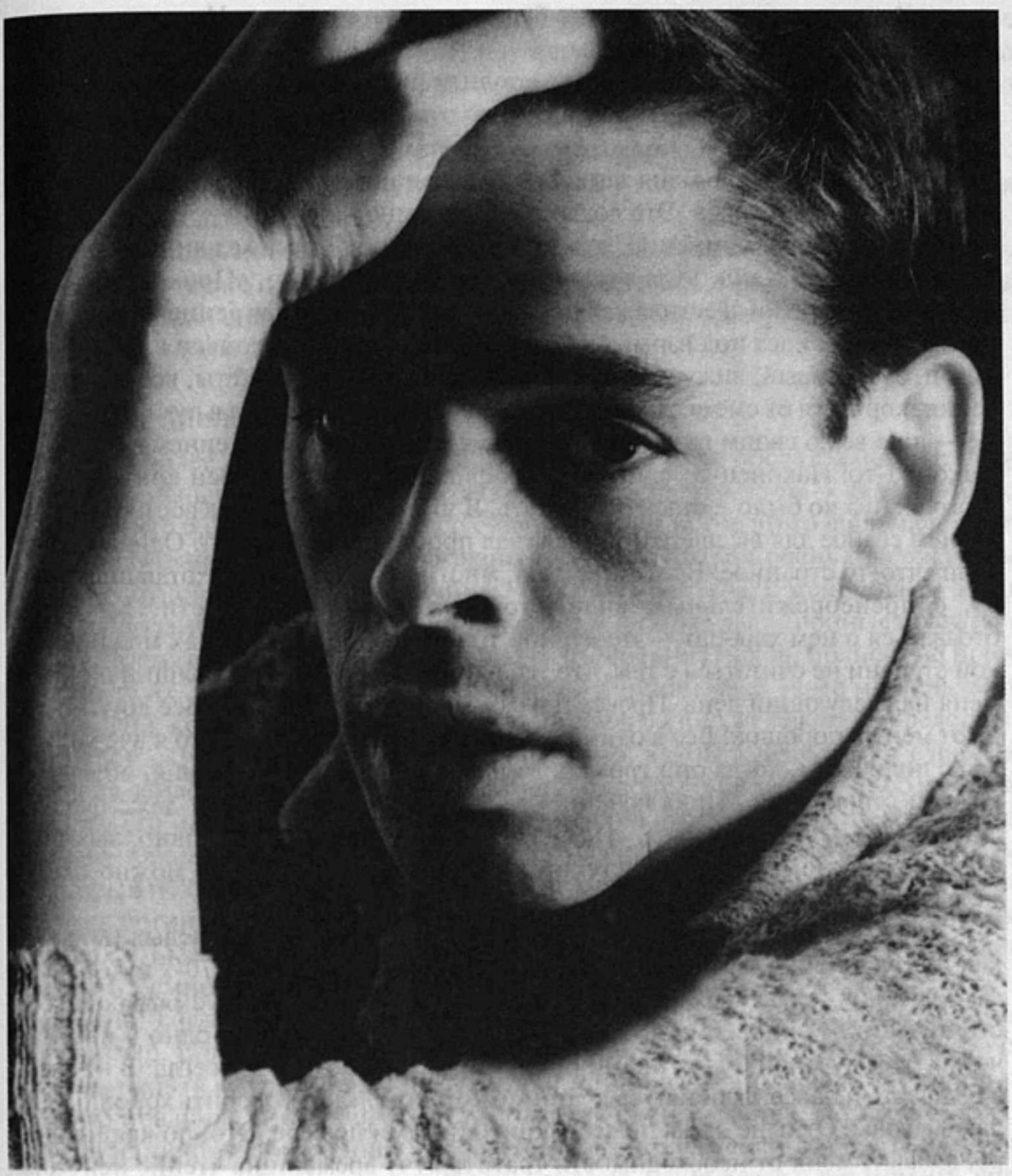
— Вот как?

— Да. Моя цель — рано или поздно снять свой собственный фильм. Так что можете считать меня кем-то вроде шпиона.

Вняв его словам, я не стал зря трудиться. Бесполезно разливаться соловьем перед этим актером, так не похожим на остальных.

И в самом деле, едва начинаются съемки, как я убеждаюсь, что Жака Бреля моя работа интересует гораздо больше, чем его собственная. Между двумя дублями он наблюдает за съемочной группой. Смотрит в глазок кинокамеры, чтобы изучить построение кадра, словно между прочим задает вопросы моим ассистентам, беседует с техническим персоналом. Однако по-прежнему не понятно, найдет ли он общий язык с Лино. Через несколько дней все мои страхи исчезают. Вопреки моим опасениям Жак и Лино прекрасно ладят. Более того, они мгновенно становятся закадычными друзьями. И сближаются как раз потому, что они совершенно разные. Они в буквальном смысле слова покорены друг другом. Жак с изумлением открывает, что можно жить размеренной жизнью буржуа, как Лино. А Лино с не меньшим изумлением убеждается, что можно, как Жак, получать удовольствие от самой что ни на есть богемной жизни. Что до меня, то я радостно потираю руки. Вентура, Брель, Деннер играют, как в театре, не отождествляя себя до конца со своими персонажами. Именно из-за этого каждый привносит в свою роль столько фантазии.

В этом декабре в Париже холодно, как на Северном полюсе. А мы, продолжая съемки, высаживаемся на Антильские острова. Самый разгар лета, тридцать пять в тени, пальмы, бирюзового цвета море и пляжи с мелким песком — таковы плюсы нашего ремесла. Мои пятеро бродяг-сюрреалистов, войдя во вкус на съемках этого зрелищного фильма-приключения (с похищением Джонни Холлидея во время его концерта, с угоном «Боинга» и т.п.) ведут жизнь под стать их новому положению. На пляже Лино учит четырех остальных походке, наповал сражающей девиц. Он двигается, как на шарнирах. Жак вышагивает, словно журавль. Деннер передвигается, как робот... Этот кадр станет, я предчувствую, одним из самых замечательных моментов фильма. Но как можно рассказать о райской жизни, обойдясь без умопомрачительных женщин? Мы возвращаемся в Антигуа, и я устраиваю прямо там прослушивание, чтобы раздобыть партнерш, соответствующих моим героям. Точнее говоря, соответствующих их идеалу женщины: красивых, умных и сексапильных. К сожалению, на острове мне с этим не везет. Тогда я выписываю из Парижа четырех очаровательных метисок. Они играют свои роли великолепно. И даже более чем, поскольку между ними и актерами очень быстро возникают романы. Одну из женщин зовут Мадли. Они с Жаком с первого взгляда безумно влюбляются друг в друга. Они боль-



Жак Брель

ше не расстаются. Естественно, все думают, что это не серьезно, так, нечто вроде курортного романа. В духе «sea, sex and sun».

Однако по тому, как Жак чуть позднее рассказывает мне о Мадли — сдержанно и смущаясь, я тут же понимаю, что это не просто роман. Мы часто говорили с ним о женщинах. Теперь он говорит только об одной. Мадли скоро его похитит у нас, это точно. И у меня тоже. Еще немного — и я стану его ревновать. Ибо Жак Брель — признаюсь как на духу — перевернул мою жизнь. Если я им восхищаюсь, люблю его и так сильно уважаю, так это потому, что я открыл в нем мужчину в самом благородном значении этого слова. Того, кто больше остальных соответствует этому понятию. Того, кто во всем идет до конца, не изменяет своим убеждениям и взглядам, кого нельзя купить или обмануть, потому что он здраво судит о мире и о себе. Любая из его реакций точна, будь то бунт, гнев или любовь. Не вынося бездействия, он всегда мчится на полной скорости, пренебрегая финишной чертой. Едва коснувшись очередной, он тут же начинает новый забег. В Жаке необыкновенным образом перемешались удивительная нежность и постоянное бунтарство, трезвость мысли и поэтичность, ум, образованность и чувственность. Будь я женщиной, я бы влюбился именно в него. Я желаю каждой встретить такого мужчину. В те дни он меня удивил.

— Ты показывал фильм критикам?

Мы выходим после первого закрытого просмотра «Приключения», и вопрос Бреля застает меня врасплох.

— Нет еще, — отвечаю я. — А что?

— А то, что на этот раз они не будут знать, что сказать. Им не за что зацепиться. Ты здорово запутал следы.

Я понимаю, что он намекает на аполитичность «Приключения» и на ту насмешку, которая звучит в этой комедии по отношению ко всем ценностям и системам.

— Точно... Прежде меня записывали в реакционеры. На сей раз мой фильм и не левый, и не правый. Это должно сыграть мне на руку.

На лице Жака сомнение, это меня беспокоит. Через месяц все сомнения рассеиваются. В Канн, куда я не возвращался с мая 68-го, «Приключение» покажут на открытии фестиваля вне конкурса. Во время утреннего сеанса для прессы фильм идет под взрывы хохота. Я по привычке тихонько сижу в уголке зала и, счастливый, вижу, как все присутствующие журналисты, все без исключения, корчатся от смеха. Даже те, кто меня обычно разносил в пух и прах. И даже — я не верю своим глазам! — грозные критики «Кайе дю синема». Я ликую. Наконец-то! Наконец-то один из моих фильмов будет одобрен критикой. Для этого их нужно было заставить хохотать. Я этого добился, и я в восторге. На вечернем сеансе для высшего общества зал просто неистовствует. Однако происходит что-то странное. Выходя из зала, многие зрители, прохохотавшие два часа, с пренебрежительным видом говорят о фильме гадости. Как будто отозваться о нем хорошо — это дурной тон. В чем же дело? И как можно до такой степени не считаться с тем, что тебе понравилось? Но настоящий шок ждет меня на следующий день. Пресса и в самом деле единодушна. Все дружно стирают меня в порошок! Все в один голос поливают меня! Все, кого я вчера застукал с поличным, когда они громко, взахлеб смеялись, топчут меня, объясняя в каждой строке, что «Приключение» — фильм реакционный и даже фашистский! Я не могу опомниться. «Приключение» — фильм, безусловно, вызывающий, возможно, даже анархистский... Но «фашистский»? Как можно сказать такое про обыкновенную комедию?

Приговор мне вынесен. Высмеивая политические теории левых (впрочем, как и всех прочих), я посмел замахнуться на святое. В начале 70-х годов, когда законы диктует левацкая интеллигенция, у меня не может быть смягчающих обстоятельств. Я виновен и осужден. При всем моем смятении одно я понимаю четко. Между мной и критиками разрыв произошел раз и навсегда. В их глазах я был, есть и навсегда останусь врагом, о котором *нельзя* говорить хорошо. Я делаю выводы. Отныне я сам по себе, критики сами по себе. Это, по крайней мере, избавит меня от необходимости тратить кучу времени на чтение ненужных статей. По счастью, те, кто для меня важнее всего — зрители, — остаются верны мне. С самой премьеры фильма они валом валят в кинотеатры. Уже к концу первого дня показа фильма цифры говорят мне о том, что «Приключение — это приключение» завоевывает аудиторию. Это, безусловно, мой самый большой успех после «Мужчины и женщины». Итак, приключение продолжается.

Человек, которого я никогда в жизни не видел и чье имя мне ничего не говорит, кладет на мой письменный стол небольшой газетный сверток. Он так настойчиво добивался встречи со мной, доказывая, что должен кое-что передать непременно в мои собственные руки, что я в конце концов его принял. Заинтригованный, я разворачиваю газету. В ней лежит толстая пачка банкнот. Я смотрю на незнакомца, вытаращив глаза.

— Здесь тридцать тысяч франков, — говорит он. — Это вам.

Мне кажется, что я начинаю сходить с ума. Я уже спрашиваю себя, в какую еще переделку я попал.

— Я очень суеверен, — говорит он. — Вы, кажется, тоже?

— Да.

Я совсем перестаю понимать, куда он клонит.

— Три года назад вашу квартиру обокрали? — спрашивает мой посетитель.

Я задумываюсь. И вдруг вспоминаю! В самом деле, тогда у меня взломали небольшой сейф. Украли тридцать тысяч франков наличными. Я не могу поверить в такую встречу.

— Так это вы?..

— Да. Когда я взламывал сейф, я услышал полицейскую сирену. Я решил,

что сработала охранная сигнализация. И тогда я поклялся: если выпутаюсь, то когда-нибудь верну вам деньги. Я не только выпутался, но и разбогател, мой бизнес процветает, не без помощи тех денег. Я стал честным. И хочу очистить совесть. Извините, я возвращаю без процентов.

Оторопев, я бормочу какие-то слова благодарности.

— Ну что ж, — говорит мужчина, готовясь уйти. — Я вас покидаю. Мне нужно раздать долги остальным.

Люди ошибаются, считая человека безнадежно испорченным. Разумеется, мне и в голову не пришло донести на раскаявшегося вора в полицию. Зато мне пришла мысль снять когда-нибудь фильм, герой которого будет похож на него, как две капли воды.

«Роллс» Мельвиля

Мне тем более жаль расставаться с Лино Вентурой, что после съемок «Приключения» я испытываю некоторое сожаление. Сожаление о том — как бы это сказать? — что я его не очень хорошо снял. И потом, после этого фильма я так увлекся изучением настоящего мужского характера, что мне очень хочется взяться за тему отношений такого мужчины, как Лино Вентура, с женщинами. Война между полами в разгаре. Феминистки ополчились на традиционные права мужчин, стремятся совершить революцию в отношениях полов, полностью преобразовать их. Для всех этих взбунтовавшихся женщин мачо — это мишень номер один, вид, который следует стереть с лица земли. Лино же как раз и представляет собой самый великолепный образчик мачо, какой только может существовать на земле. В энциклопедии достаточно было бы определить понятие «мачо» одним его именем. Но в то же время он мачо в лучшем значении этого слова. Иначе говоря, мужчина, который в семье берет на себя всю ответственность и который поклоняется всем женщинам — начиная со своей жены Одетты — почти как богиням. Который считает их воплощением чистоты и ставит их на пьедестал — может быть, и более высокий, чем они заслуживают. Я, не будучи заядлым феминистом, тоже всегда был влюблен в женщин. И я всегда на их стороне, когда нужно покончить с какими-нибудь старыми предрассудками, например, с тем, согласно которому мужчина, любящий приключения, — соблазнитель, а вот любящая приключения женщина — это шлюха. История, которую я задумал снять, повествует о том, как один мужчина, готовящий вместе с сообщником вооруженное ограбление ювелирного магазина, знакомится с женщиной и влюбляется в нее. Их роман лишь начинается в тот момент, когда после провала ограбления мужчина оказывается в тюрьме, где ему предстоит провести долгие годы. У женщины будет много любовников. Это, как она скажет ему потом, ее способ дождаться его. Иначе говоря, именно она ведет себя «как мужик». Но, поняв, что с этим ничего не поделаешь, мужчина по выходе из тюрьмы прощает ее. Детективный сюжет — всего лишь предлог для введения основной темы: герою-мужчине нужно провести несколько лет в тюрьме, чтобы у его любимой женщины появилась возможность поступать так, как она хочет, не боясь осуждения. И главная, бросающая феминистам вызов идея этого фильма — который будет называться «С Новым годом!» — заключается в том, чтобы убедительно показать: такой мужчина, как Лино Вентура, может простить изменившую ему женщину. Однако именно главное интересующее меня лицо в этом, как видно, по меньшей мере сомневается. Я пытаюсь объяснить Лино, что мы, как мне кажется, живем в эпоху, когда наступило равенство полов, и это равенство начинается с прощения женщины, которая в сфере сексуальных отношений ведет себя так, как с традиционной точки зрения мог поступать лишь мужчина. Лино по-прежнему остается при своем мнении. Чтобы покончить раз и навсегда с его колебаниями, я предлагаю следующее:

— Давай начнем снимать. А как поступит с женщиной твой герой, решим в конце. Если фильм удастся, тебе захочется ее простить. Если же он будет неудачным, ты ее не простишь.

В конце концов Лино сдается.

— Я-то совсем не уверен, что прощу, — бубнит он для очистки совести.

Как бы то ни было, я чувствую, что детективная сторона фильма, в котором

Лино вновь встретится с Шарлем Жераром в роли сообщника, занимает его гораздо больше, чем все остальное. Партнерша Лино — Франсуаза Фабиан. Обладая женственностью такой впечатляющей, что она может сравниться лишь с ее красотой, Франсуаза тем не менее по-своему тоже переживает увлечение феминистскими бунтарскими идеями, она отстаивает передовые взгляды на отношения между мужчиной и женщиной. Что не мешает ей при этом составлять гармоничную пару с Марселем Бозюффи, прозванным Бозю, — мужчиной «старого образца» в том же духе, что и Лино. Я жду столкновения между Лино и Франсуазой Фабиан, которое, безусловно, пошло бы на пользу фильму. Однако между ними все складывается самым идиллическим образом. Правда, есть одна проблема. Но зато какая! Из уважения к своей жене Лино отказывается сниматься в предусмотренной мною постельной сцене с Франсуазой. А когда Лино Вентура говорит «нет», никому не захочется с ним спорить. Я опять пускаюсь на дипломатические ухищрения, к которым уже привык при общении с Лино.

— Давай пока снимем фильм без этой сцены, — предлагаю я. — Когда мы его закончим, ты сам решишь, можно без нее обойтись или нет.

Когда съемки завершаются, Лино дает согласие. Мы снимаем пресловутую сцену (очень стыдливо, при пеньюаре и утреннем завтраке). А его герой прощает любимую женщину.

Жак Брель не солгал,сказав мне, что в первую очередь хочет быть не актером, а режиссером. Пока я снимал «С Новым годом!», Жак работал над своей второй лентой Le Far West («Дальний Запад»), где сыграл вместе с Габриелем Жаббуром и Даниелем Эвену. Рассказанная в фильме история, в которой я нашел время мельком поучаствовать в облике сумасшедшего врача, ему близка: речь идет о бродяге поэте, который, переодевшись в ковбоя, вместе с компанией таких же бродяг живет детскими мечтами, навеянными вестернами. При наших с Брелем дружеских отношениях я, естественно, стал продюсером фильма. Во время конкурсного показа на Каннском кинофестивале Le Far West был встречен весьма прохладно. Жак надеялся, что публика будет не согласна с критиками. В ту среду, когда фильм должен был выйти на широкий экран, Жак, Шарло и я отправляемся к началу первого сеанса на Елисейские поля. Перед кинотеатром «Биариц» — ни души. Шарло идет в кассу. Кассирша сообщает, что куплено... два билета. Расстроенный Шарло возвращается к Жаку — мы с ним оставались в машине и — искренне желая его поддержать, возвещает:

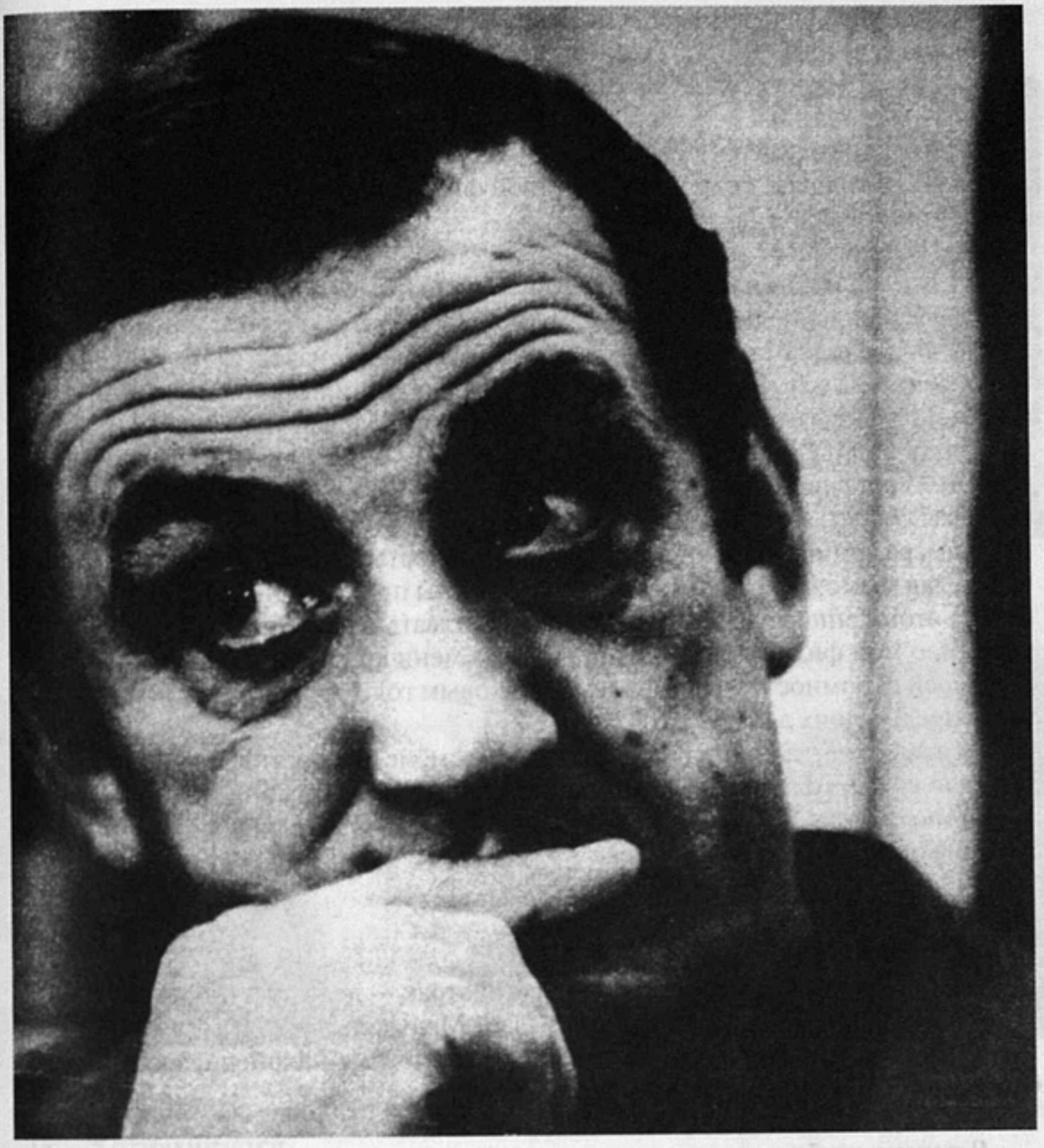
— *Три* зрителя!

Ответ Бреля замечательно характеризует его как неповторимого оптимиста:

— Потрясающе! — восклицает он. — Я и не думал, что найдутся три человека, которые придут смотреть мой фильм на первый сеанс!

По вечерам каждую пятницу в студии «Фильмы 13» разворачивалась бурная деятельность. Два дня и три ночи подряд общество одержимых полуночников, обосновавшихся в подвале одного из домов на авеню Фош, предавалось общей страсти — кино. Эти бдения по выходным, на которые собирались все фанаты десятой музы, все киношные «черви», все парижские пожиратели кинопленки, были известны под названием «Сине 13». Арлетт Гордон вместе с одним из таких помешанных на кино, его зовут Фредерик Миттеран, обеспечивают программу во время этих «белых» ночей. Их единомышленники выходят после просмотров совершенно без сил, с воспаленными от бессонницы глазами, но пребывая в полной эйфории. Надо сказать, что «Сине 13» довольно быстро превратилось в хэппенинг. Арлетт и Фредерик где-то раздобыли копию запрещенного цензурой фильма Фернандо Аррабаля «Да здравствует смерть»[1], устроили его показ и собрали подписи на петиции о снятии с него запрета. Как только кто-нибудь из наших собратьев по ремеслу приезжал в Париж, ведущие «Сине 13» немедленно приглашали его в студию на просмотр любого фильма по заказу. Среди завсегдатаев «Сине 13» — и знаменитости, и никому не известные люди. Всех объединяет счастливое чувство опьянения кинематографом.

[1] Снятый в 1971 году, этот фильм представляет собой крайне резкий антифранкистский памфлет и был запрещен в Испании.



Лино Вентура

Показ идет беспрерывно с вечера пятницы до утра понедельника. Великие фильмы прошлого соседствуют с премьерами, вестерны сменяются романтическими комедиями и т.д. И ты вновь чувствуешь себя студентом, вспоминаешь молодость и энтузиазм (а также железное здоровье) тех дней, когда ты, не найдя в зале свободного места, усаживался на полу Синематеки в Шайо или на улице Ульм. Разница лишь в том, что кресла в студии «Фильмы 13» гораздо удобнее. Когда в понедельник утром в зале включают свет, неожиданно обнаруживаются несколько уснувших зрителей. Иногда парочки, воспользовавшись удобством кресел и темнотой, забывают о фильме. Один известный режиссер и одна не менее известная актриса (имена которых я, по понятным причинам, не стану называть) признались мне позднее, что их первый ребенок был зачат именно здесь. Придя в восторг от этого своеобразного кинематографического кампуса, Фрэнсис Форд Коппола мечтает создать в Нью-Йорке свой собственный «Сине 13». Правда, в конце концов он все-таки выберет для своего отдохновения работу на винограднике.

Уже, по крайней мере, второй раз я пытаюсь отыскать Жан-Пьера Мельвиля. Автора «Самурая» и «Красного круга» нет ни дома, ни на работе. Я начинаю беспокоиться. Но не за его здоровье (вряд ли с ним что-то могло случиться). А потому, что он обещал зайти ко мне, посмотрев «С Новым годом!», который начали показывать в кинотеатрах с сегодняшнего дня. Мы с ним общаемся каждый раз, когда кто-нибудь из нас выпускает новый фильм. Неужто моя теперешняя лента вызвала у него такое отвращение, что он не осмеливается мне об этом сказать? Но ведь он был в восторге от «Приключения». И помчался смотреть «С Новым годом!»... На двухчасовой сеанс...

Когда Мельвиль врывается без предупреждения в мой кабинет, на часах — половина девятого.

— Что случилось? Я тебя разыскиваю весь день!

— Я был в кино.

— До самого вечера?

— Да. Я три раза подряд смотрел твой фильм, чтобы лучше понять его и обсудить с тобой.

— Ну и как тебе?

— Это настоящий шедевр! Я от него в полнейшем восторге.

И Мельвиль, не переводя духа, отвешивает мне такие роскошные комплименты, что чувство стыда не позволяет мне их воспроизвести. Я пребываю одновременно на седьмом небе от счастья и — в полном потрясении.

— Я только одного не могу понять, — говорит Мельвиль, — как ты это смог снять!

Он имеет в виду техническую сторону дела. Я с превеликим удовольствием (ведь мы собратья по ремеслу) объясняю ему, что новая переносная и бесшумная камера «Арифлекс» позволила мне полностью изменить свой «кинопочерк», дав возможность снимать крупные планы при прямой записи звука[2]. Благодаря этому аппарату я могу теперь не отставать от актеров. Это совершенно изменило мои фильмы, как бы приблизило меня к исполнителям. Замечу, при всей моей скромности, что в фильме «С Новым годом!» я руковожу ими лучше, чем в предыдущих лентах.

Теплые чувства ко мне Мельвиля (впрочем, не безответные) не ослабевают, начиная с 1966 года. Правда, иногда они принимают весьма странную форму. Некоторое время спустя после выхода на экраны «С Новым годом!» он позвонил мне однажды утром.

— Какие у тебя планы?

— Позавтракать. А что?

— Отложи!

— Очень сожалею, но никак не могу. Завтрак — дело ответственное.

— Говорю тебе, отложи! — приказывает Мельвиль.

Я пытаюсь возразить, но он так настаивает, что я наконец сдаюсь. Он добавляет тоном, не допускающим возражений:

— Я еду за тобой. Снизу посигналю.

Я вешаю трубку, немного удивленный этой внезапной настойчивостью... И еще я вспоминаю, что Жан-Пьер, как правило, сам просит (точнее, даже требует) за ним заехать. В половине первого под моими окнами раздается десять гудков. Я выглядываю, но не вижу ни одной из тех американских марок, которые так любит Мельвиль и которые являются его «визитной карточкой». Я продолжаю спокойно работать. Снова раздаются гудки. Я снова высовываюсь в окно. По-прежнему на горизонте ни «Бьюиков», ни «Понтиаков». Единственная машина, стоящая перед студией «Фильмы 13», — «Роллс-Ройс», достойный катать разве что английскую королеву. В ней-то и разъезжает отныне режиссер Жан-Пьер Мельвиль. Он выходит из машины с достоинством, соответствующим ее марке, задирает голову к моим окнам, и бросает:

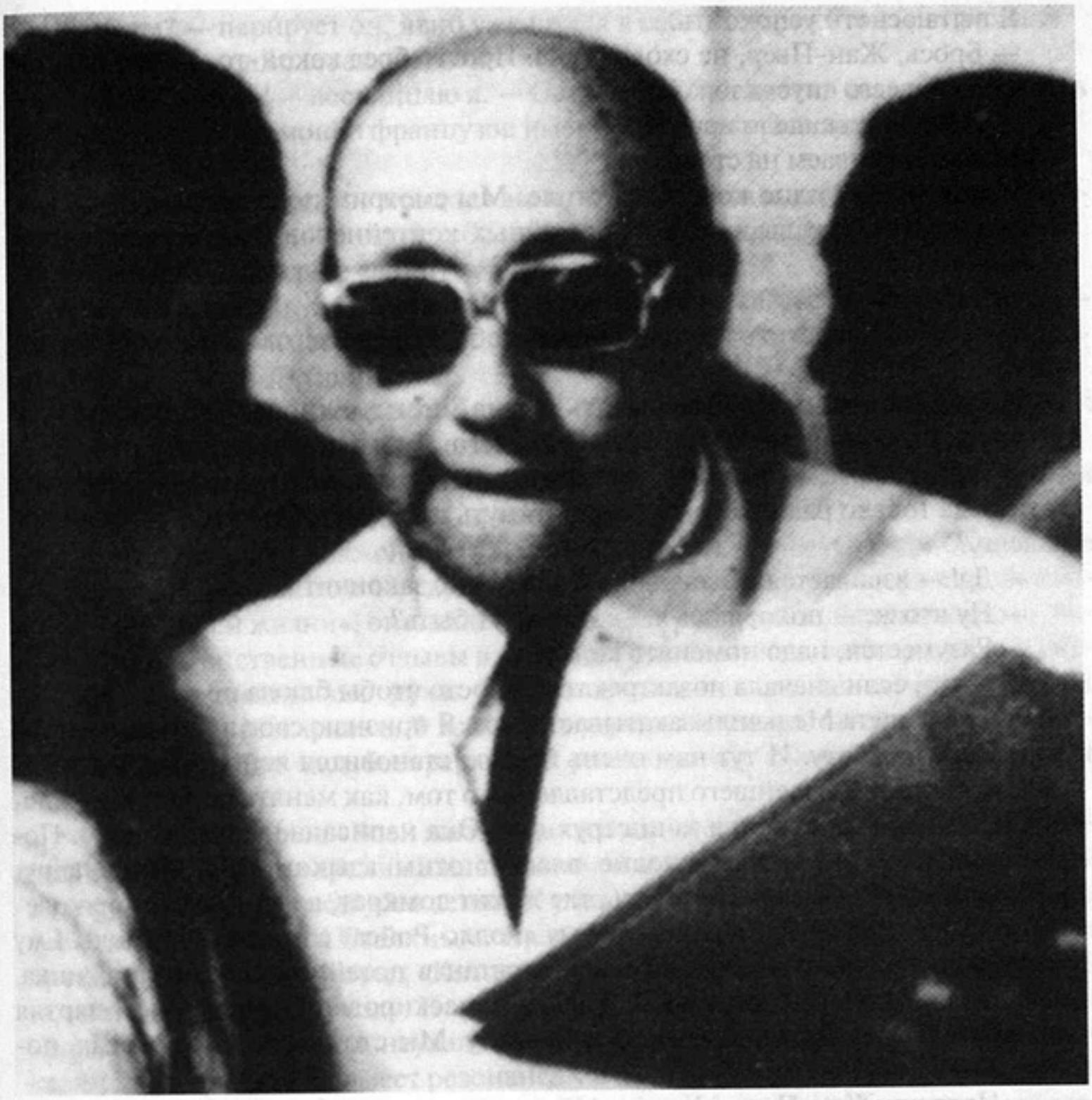
— Что скажешь? Правда, я хорошо сделал, что сам за тобой заехал?

Я выражаю бурное одобрение. Иначе он бы сильно обиделся. Мельвиль — взрослый ребенок. И он просто-напросто приехал — завтрак лишь предлог — похвастаться новой игрушкой: собственным «Роллсом»! Тем самым, который он давно мечтал себе подарить. Вот это наконец-то свершилось. Я спускаюсь и устраиваюсь рядом с ним, в салоне, благоухающем дорогой кожей. Чтобы наша поездка длилась дольше, Мельвиль выбрал китайский ресторан, расположенный у черта на рогах, в четырнадцатом округе, за Монпарнасом.

— С американскими марками я завязал, — объясняет он мне по дороге. — Вечно они ломаются.

---

[2] «Арифлекс» позволяет одновременно записывать изображение и звук. Прежде камеры такого рода весили от 50 до 60 килограммов, они устанавливались на штативы и были такие шумные, что приходилось переозвучивать многие кадры. Весь же ряд «С новым годом!» был записан непосредственно на съемках.



Жан-Пьер Мельвиль

Я ехидно замечаю, что во всех его фильмах именно они на виду. Мельвиль молча отмахивается.

— Этой, по крайней мере, не откажешь в надежности!— говорит он, похлопывая по рулю, словно по холке скаковой лошади. — Другой у меня не будет[3].

Оказавшись в китайском ресторане, я понимаю, что Жан-Пьер выбрал его не только потому, что к нему долго ехать, но и из-за стоянки. Разумеется, и речи не может быть о том, чтобы оставить его сокровище прямо у тротуара. Едва мы уселись, как Жан-Пьер начал читать настоящую лекцию о легендарном «Роллсе», про который он знал все в мельчайших подробностях. Он выдает весь набор занятных случаев и анекдотов, ходивших вокруг этой марки с начала века. Растолковывает мне, словно опытный механик, как именно работает двигатель, как его собирают и обкатывают. Я вовсе не разделяю его страсти к «Роллс-Ройсам» и предпочел бы побеседовать о кино. Как раз когда я собираюсь просить о пощаде, посыльный ресторана решительно перебивает его:

— Простите, мсье Мельвиль, не могли бы вы дать мне ключи от вашей машины?

— Это еще зачем? — спрашивает Жан-Пьер, заподозрив неладное. — В чем дело?

— Все в порядке, мсье, не волнуйтесь. У вашей машины спустило заднее колесо, и я подумал, что хорошо бы сменить его, пока вы завтракаете.

— Я вам запрещаю подходить к моей машине! — рявкает Мельвиль, подпрыгивая на стуле.

— Хорошо, мсье, — покорно отвечает посыльный и уходит.

Мельвиль смотрит на меня как сумасшедший.

— Это не просто так, — убежденно заявляет он. — Это чьи-то происки!

[3] Увы, Мельвиль как в воду глядел: он скончался в 1973 году, вскоре после этой нашей встречи.

Я пытаюсь его успокоить.

— Брось, Жан-Пьер, не сходи с ума. Просто бред какой-то. У твоей машины всего-навсего спустило колесо.

— Говорю тебе, дело нечисто.

Мы выскакиваем на стоянку.

В самом деле, одно колесо спустило. Мы смотрим по сторонам, как будто бандиты того гляди выскочат из помойных контейнеров. Разумеется, вокруг никого нет.

— Это очень странно! — не унимается Мельвиль. — У «Роллса» не может ни с того ни с сего спустить колесо! Говорю тебе, что это заговор! Заговор против меня!

И он даже начинает перечислять имена многих кинорежиссеров и кинокритиков, якобы насмерть обиженных на него. Я тяжело вздыхаю.

— Жан-Пьер, ты и в самом деле считаешь, что кто-то из них способен приехать сюда только ради того, чтобы проткнуть шину твоей тачки, пока ты завтракаешь?

— Да! — взвивается Мельвиль, не давая мне закончить.

— Ну что ж, — покоряюсь я. — И как тут быть?

— Разумеется, надо поменять колесо.

— А что, если сначала позавтракать? Просто чтобы блюда не остыли...

Вместо ответа Мельвиль закатывает глаза. Я признаю свое поражение, и мы впрягаемся в работу. И тут нам очень быстро становится ясно: ни я, ни Жан-Поль не имеем ни малейшего представления о том, как менять колесо у «Роллс-Ройса». Мельвиль хватается за инструкцию. Она написана на английском. Полагая (ошибочно), что он вполне владеет этим языком, Жан-Поль вдруг оказывается не в состоянии понять, где лежит домкрат, а где — запасное колесо. Придя в отчаяние, он звонит в фирму «Роллс-Ройса» с просьбой помочь. Ему все объясняют. Оказывается, домкрат спрятан в потайном отсеке багажника. А запасное колесо прицеплено к кузову и замаскировано не хуже, чем партия кокаина при провозе через турецкую границу. Мы стоим на четвереньках, покрытые потом и смазкой.

— Надо же, Жан-Пьер с Клодом! Что вы там делаете? — внезапно раздается чей-то гнусавый голос.

Он принадлежит Мишелю Одиару, знаменитому сценаристу, который живет неподалеку отсюда.

— А что, разве не видно? — бурчит Мельвиль, недолюбливающий Одиара.

В ответ Одиар, признанный мастер диалогов, убивает моего друга одной-единственной репликой:

— Знаете, Жан-Пьер, обычно у «Роллс-Ройса» шины не спускают...

— Ну, — рычит Мельвиль, — что я тебе говорил!

Довольный произведенным эффектом, Одиар удаляется, не забыв пригласить расстроенного Жан-Пьера в ближайшее воскресенье совершить велосипедную прогулку в лес. Наконец наши мытарства подходят к концу. Мы потратили целых три часа на то, чтобы поменять колесо! Да еще под насмешливым взглядом посыльного, который отлично умел это делать.

Габен, Морган и Чаплин

Ночь. Я качу по шоссе из аэропорта Ниццы, где встречал Марту Келлер. Я снял на Лазурном берегу домик, чтобы спокойно написать сценарий к новому фильму. Он будет называться «Вся жизнь». Марта, приехавшая пожить в том же доме (она героиня будущего фильма), попросила меня сделать крюк, чтобы заехать в Экс-ан-Прованс, где она никогда не была. Вдруг я резко торможу: поперек шоссе стоит какой-то автомобиль, а в нескольких метрах от него лежит опрокинутый мотоцикл. Я выхожу, готовый, если потребуется, оказать помощь. Судя по всему, лихач мотоциклист потерял управление — если только его не сбил автомобиль — и, совершив полет, оказался в кювете. Но, слава Богу, он поднимается на ноги. И тут я застываю в изумлении. Пострадавший лихач не кто иной, как Ален Делон!

— Ничего себе! Как ты тут оказался?

— А ты? — парирует он, явно уже придя в себя от пережитого потрясения.

Я в нескольких словах объясняю ему.

— Невероятно! — восклицаю я. — Остановиться, заметив аварию, и попасть из пятидесяти миллионов французов именно на Алена Делона.

Он хохочет.

— Ты не поверишь, — продолжаю я, — всего пятнадцать минут назад я говорил Марте, что думаю взять тебя на главную мужскую роль в новом фильме. Я как раз собирался тебе звонить с этим предложением!

Разбитый мотоцикл погружают на эвакуатор, и я отвожу Делона домой. Поскольку у меня двухместная машина, он едет на коленях у Марты. Это настраивает их на соответствующий лад.

— Вот видишь, — говорю я Делону, — сегодняшняя встреча — знак свыше: нам во что бы то ни стало надо снимать новый фильм вместе!

Ален не имеет ничего против. Но, к сожалению, нашей встречи в этом фильме не будет. Постепенно я прихожу к мысли, что мой новый главный герой, кинорежиссер, должен быть немного моложе. На эту роль я беру Андре Дюссолье. Наш с Аленом черед, надеюсь, придет позднее. Когда же кинорежиссер, герой «Всей жизни», оказывается в тюрьме, он, чтобы скоротать время, читает о себе убийственные отзывы в «Кайе дю синема». Что, естественно, не способствует поднятию его духа. Намек приходится не по вкусу критикам. Впрочем, как и весь фильм. В Канне, на утреннем сеансе, он освистан от начала и до конца. Два часа беспрерывных улюлюканий, с самых титров до слова «Конец».

Я признаю, что во «Всей жизни» не все удачно. Над ней стоило бы поработать еще. Но, с точки зрения нашей интеллигенции, совершенно непростительно в фильме одно — мои убеждения. Я убежден в том, что Мао когда-нибудь будут считать китайским Сталиным, эта мысль приводит в бешенство истеричных интеллигентов, для которых «Китаянка» Годара стала культовым фильмом с самого его выхода в 1967 году. На сей раз и публика не приходит мне на выручку. «Вся жизнь» потерпела неудачу. Везде, кроме Соединенных Штатов. Там «каннский эффект» не имеет резонанса. Американские кинопрокатчики убедили меня отрезать конец фильма. В американском варианте все кончается кадрами, на которых чемоданы Марты Келлер и Андре Дюссолье вместе едут по транспортеру в аэропорту. Должен признать, что эта версия фильма выигрышнее, чем предыдущая.

Голос великого Жака по телефону звучит необычно. Он сбивчиво объясняет мне, что ему не очень удобно сейчас сниматься у меня, что он как раз рассчитывал отдохнуть. Я почувствовал что-то неладное, еще когда звонил ему неделю назад, чтобы поговорить о новом проекте: на сей раз это история близких отношений двух героев, озаглавленная «Супружество». В ней рассказывается о повседневном общении супругов, борющихся с рутиной семейной жизни. Фильм, естественно, получится мрачным. Поскольку сам я не верю более в узы брака, я не могу не показать, что этот институт совершенно исчерпал себя. К тому же, после зрелищной ленты «Вся жизнь» мне хочется отдохнуть от технических трюков и оказаться один на один с актерами. Будучи любителем контрастов, я все чаще использую приемы чередования. Я представил себе встречу между Жаком Брелем и Анни Жирардо. На мой взгляд, они оба имеют немалый опыт, как в кино, так и в жизни, что поможет с блеском раскрыть ситуацию, когда отношения между мужем и женой заходят в тупик. Жак пока что не дал ответа.

— Я позвоню тебе через несколько дней, — сказал он. — Мне нужно съездить в Португалию — посмотреть, как идет починка моей яхты. Потом я должен поехать в Швейцарию.

Я понимаю, что вся эта история с отдыхом — просто предлог. В Швейцарии — одни банки. Да еще — роскошные клиники, в которых знаменитые пациенты могут лечиться, не боясь разглашения врачебной тайны. Застенчивость Жака, с которой я уже был хорошо знаком, помешала ему сказать правду. Но отныне я знаю, что он болен. Возможно, серьезно. Жак отдаляется... Я понимаю, что мы будем видеться все реже и реже. А может быть, и вообще перестанем встречаться. Но я знаю также, что эстафету приняла Мадли — Мадли,

с которой свело его наше «Приключение», и что она будет заботиться о нем лучше всех его друзей.

Я не оставляю мысль снять задуманный фильм. Поскольку присутствие в нем Анни Жирардо теряет без Жака Бреля всякий смысл, я иду на риск и подбираю пару актеров из числа тех, с которыми еще не работал. И сразу обнаруживаю в Рюфюсе необыкновенные актерские таланты. Что до его партнерши, Бюль Ожье, то она, мягко говоря, предпочитает совсем иной, чем я, способ жить. Еще недавно нас разделяло абсолютно все. Впрочем, я чувствую, что и теперь она не доверяет мне до конца. Кажется, ей все еще трудно строго следовать моим указаниям. Еще немного, и она позвонит Алену Таннеру, Жаку Риветту или Маргерит Дюрас, чтобы попросить у них разрешения сняться в том или ином ракурсе. Но эта ситуация меня не смущает, а стимулирует. И оспорив для проформы все мои наставления, Бюль Ожье, успокоившись, раскрывает свой талант на все сто процентов.

Чем больше я снимаю, тем сильнее люблю актеров. Я отношусь к ним с искренней нежностью. Впрочем, я всегда полагал, что если хочешь ими руководить как следует, нужно их любить со всеми их недостатками. Чего-чего, а уж этого в них хватает. Возможно, в актерах недостатков даже больше, чем в остальных людях. Но сами они — сплошные терпимость и снисходительность, как раз потому, что в них все недостатки — и все достоинства! — человечества помножены на тысячу. Они уязвимы, как дети, слабовольны, иногда неуживчивы... В восемь утра они от вас без ума, а в десять вечера терпеть вас не могут, сегодня они вас предают, а назавтра о вас и не вспомнят. Их все радует и все обижает. Они — словно огромные локаторы, которые постоянно ловят малейшие сигналы окружающей их жизни. С ними надо обращаться сверхделикатно, как с привередливым мотором гоночной машины. Великим актерам свойственны сомнения в себе, они легко внушаемы и находятся под влиянием последнего, кто с ними беседовал. Именно неуверенность в своих силах делает их стеснительными, доверчивыми, а значит, способными внять всем указаниям режиссера. Плохие-то актеры знают, чего хотят, они уверены в себе и прекрасно разбираются в жизни. На них режиссер не способен повлиять.

Великий же актер не уверен ни в чем. И именно это и позволяет ему превратиться в другого человека, спрятаться под маской своего героя, под панцирем, придающим ему то мужество, которого ему так недостает в его собственной жизни. Великий актер робок и постоянно сомневается. Потому-то, получив указания, которые ему придают уверенности, он подчиняется им безоговорочно. Правда, прежде он должен настроиться. Эмоционально настроиться. Спортсмен перед соревнованиями разогревается и разминает мышцы, актер должен проделать то же самое со своими, так сказать, эмоциональными мышцами. Самая первая задача режиссера, как и тренера, заключается, таким образом, в том, чтобы помочь актерам разогреть «мышцы», отвечающие за смех, слезы, гнев и т.д., которые как можно лучше срабатывали бы в момент съемок. Затем необходимо найти нужные слова. Найти то самое слово, ту самую фразу, от которой актер подпрыгнет под небеса... ну, разумеется, при условии, что рядом уже стоит наготове камера. Работа с актерами для меня — это своего рода психоанализ, поскольку я обращаюсь в первую очередь к человеку, к мужчине или к женщине. Почему? Да просто потому, что я не люблю актеров, которые ломают комедию. Парадоксально, но факт... Я часто замечал: именно когда актер перестает играть, когда он вновь становится обыкновенным человеком, его игра наиболее выразительна. А сам он достигает невиданных высот.

Таким образом, моя цель — заставить актера забыть, что он играет... чтобы я, в свою очередь, забыл, что он — актер. Вызывающий принцип, кажущийся на первый взгляд невоплотимым. Но именно на нем зиждется мое кино. Мой метод — подвергнуть актера риску. Например, «забыв» сказать «стоп», когда съемка закончена, когда он уже сыграл все, что было задумано и написано в сценарии. Мой метод — дать ему сыграть дальше самому, когда он вдруг оказывается без текста, как канатоходец без балансира. Часто я даже бываю уверен, что первой минутой съемки — той самой, когда актер еще помнит, что он играет, — придется пожертвовать. Но как раз в самом конце дубля, в мгновения импровизации и вынужденной спонтанности, в те мгновения, когда актер, выпущенный

на волю, вновь становится самим собой, — как раз тогда-то мне и удается отснять самые волнующие кадры и самые прекрасные сцены моих фильмов. Я никогда не смотрел на актеров как на механизмы, которые должны играть и мне полностью подчиняться. Прежде всего потому, что это означало бы плюнуть в собственный колодец — ведь, в конце концов, публика идет смотреть именно их, тех, от кого в огромной степени зависит успех картины, кто в первую очередь запоминается. Я веселюсь вместе с актерами, я их уважаю, я прислушиваюсь к их мнению. Я позволяю им вмешиваться в рассказываемую мной историю. Мне нравится, когда они не во всем соглашаются со мной, привносят свое, проявляют инициативу. У актера всегда есть время поразмышлять над своей ролью. Ведь когда мне приходится думать о пятидесяти ролях, он думает всего об одной. И вполне логично, что у него временами появляются мысли, которые не пришли в голову мне. И не воспользоваться ими было бы крайне глупо с моей стороны.

Я любил актеров, даже еще не начав сам снимать. Конечно, американские актеры производили на меня очень сильное впечатление, но языковой барьер несколько умалял силу их влияния. Великие французы в первую очередь определили мой путь в кино. Ремю, Гарри Бор, Мишель Симон, Пьер Брассер, Жюль Берри были, сами о том не подозревая, моими учителями. Но среди них был один — тот, кто больше остальных на меня повлиял, меня поразил, кого я видел в «Великой иллюзии» и кто в пору моей юности снимался ежегодно в двух лентах и потому сопутствовал моему становлению как личности, — Жан Габен.

Папаша Тулонец, Красавчик, Старикан... Сейчас я покорен им еще больше, чем в дни моей юности. А он сидит передо мной в ресторане «Ла Марэ» и уплетает гольца под белым соусом, орудуя вилкой так же, как крестьянин вилами собирает сено в стог. Он уже расправился с парой дюжин устриц и бутылкой «Мерсо», не снижая темпа. Я, привыкший есть немного, за ним не успеваю. С Габеном все начинается в момент застолья. А то, что начинается сегодня за обедом, возможно, является воплощением одной из самых заветных моих грез, которая родилась в тот самый день, когда я взял в руки кинокамеру: снять фильм с Жаном Габеном.

— Знаешь, парень...

Так он называет всех, кому меньше шестидесяти.

— Знаешь... Ты первый из «новой волны», кто позвал меня. Мне это ужасно приятно.

Он откровенен. Я знаю, что Габен всегда немного жалел, что никто из «новой волны» его не приглашает. Несмотря на свой вид понтифика, он в душе любит молодых кинематографистов и страдает от их презрения, чувствуя себя списанным в архив. Что до меня, то не буду отрицать: мое довольно сдержанное отношение к «новой волне» отчасти объясняется тем, что ее представители решили отказаться от таких актеров, как Жан Габен, Мишель Морган, Серж Реджани, Лино Вентура... Даже Жан-Луи Трентиньян заинтересует их, лишь когда ему будет за пятьдесят. После этого я начал сомневаться в способности новых режиссеров разбираться в актерах. Увы, я вынужден разочаровать моего сотрапезника:

— Знаете, Жан, на самом деле я не принадлежу к «новой волне».

Он удивлен:

— Да? А ты ведь даже моложе их.

Я улыбаюсь и вкратце поясняю, какие между нами существуют разногласия. Габен с неопределенным выражением лица говорит:

— Во всяком случае, если я у тебя снимусь, это будет мой последний фильм.

Я бурно возражаю, уверяю его, что впереди у него еще много лет работы. Его взгляд — тяжелый, как у человека, который видит вдалеке конец пути. И не питает никаких иллюзий. Ни по какому поводу. Особенно в отношении себя. Эта прозорливость не мешает ему, однако, внимательно следить за историей, которую я ему рассказываю (а он слушает) с дотошностью агронома, изучающего первые всходы. Я начал штурмовать Габена в тот момент, когда подали морепродукты.

— Так вот. Это история старого обольстителя, старого альфонса...

Габен смотрит на меня, набычившись. Я, возможно, злоупотребил словом

«старый», забывая, что он в свои семьдесят еще достаточно кокетлив. И торопливо добавляю:

— Короче — человека, который всю свою жизнь был на содержании у женщин...

На губах Старикана появляется первая улыбка. Я продолжаю:

— Он уже ни много ни мало как лет двадцать назад отправился на покой, полагая, что такая деятельность ему более не по возрасту. Но в один прекрасный день у него возникают проблемы с деньгами. Пройдоха-обольститель знает единственный способ с ними справиться — взяться за свою прежнюю работу. И он вынимает из сундуков старые наряды, садится на диету и начинает заниматься спортом. А поскольку его всю жизнь содержали дамы старше, чем он, на сей раз этот господин нацеливается на дам восьмидесяти и более лет. Но где же найти женщин такого возраста при деньгах? На борту роскошного теплохода. Итак, наш герой пускается в морское путешествие (предварительно раздобыв взаймы денег) и начинает действовать... зная, что это в последний раз. В некотором роде его лебединая песня. Он вновь повторяет слова и фразы, которые произносил всю жизнь. И изумляется, видя, что они по-прежнему производят впечатление!

Габен — необыкновенный слушатель. Я чувствую, как его внимание на меня давит, оно почти пугает меня. Разумеется, при этом он — отдадим ему должное — не перестает жевать, но буквально сверлит меня взглядом. И по ходу моих объяснений его губы растягиваются в улыбке. К концу рассказа он все чаще сотрясается от хохота.

— Я уже вижу тут себя, парень! — восклицает он, радостный, как мальчишка. — Шины БСА — экстра-класс![4] Я уже чувствую, что развлекусь на все сто! Ну, а что там в конце?

Я на мгновение застываю, не зная что сказать. И со смущенным видом признаюсь, что еще не придумал подходящий финал. Он пожимает плечами под курткой из английского твида.

— Пфф... Ну и ладно. Я доверяю твоей фантазии. Ты это поджаришь нам как следует, с лучком.

Я искренне надеюсь, что так и случится.

В течение следующих нескольких месяцев Габен время от времени звонит мне, чтобы предложить кое-какие идеи по поводу финала. Ни одна из них нас до конца не устраивает, но я с удовлетворением отмечаю, что мое предложение запало ему в душу.

— Вчера, сидя в ресторане, — говорит он мне однажды шутя, — я развлекался тем, что приударил за одной старухой, чтобы попробовать. И знаешь, у меня еще ого-го как получается!

Я подхватываю в том же духе:

— А почему бы вам не попробовать с кем-нибудь из молоденьких?

— С молоденькими-то никогда не бывает проблем, — отвечает он мне в тон. — Пожилые более недоверчивы.

Старикан даже нашел название для фильма: «Последний альфонс». Но, увы, умер прежде, чем мы с ним нашли подходящий финал.

Секретарша распахивает дверь моего кабинета, обычно это не в ее привычках.

— Господин Чарли Чаплин внизу! — сообщает она, не помня себя от восторга.

Мне остается только разделить ее восторг. Чарли! Здесь! В моих «Фильмах 13»!

— Но... Зачем он приехал? — задаю я абсолютно идиотский вопрос.

— Он заказал у нас зал для просмотра своего фильма «Король в Нью-Йорке».

Если я на мгновение и успел потешить себя тщеславной мыслью, что Чаплин приехал ради меня, тем хуже мне. Не раздумывая, я бросаю телефонную трубку, оборвав разговор, и скатываюсь по лестнице кубарем на два этажа вниз в подвал. Чарли стоит там! Этот старичок маленького роста, седовласый, утопающий в не по размеру огромном плаще, не имеет уже ничего общего с бессмерт-

[4] Габен часто использует это выражение, позаимствованное из рекламы шин, чтобы выразить высшую степень восторга. Кстати, Одиар использовал его в фильме «Кабаре сопротивляется».

ной фигурой в котелке и с бамбуковой тростью. Но это, без сомнения, он, здесь! Ему осталось спуститься на несколько ступенек вниз в зал. Жена Чаплина, Уна, ведет его под руку. Я бросаюсь к нему и поддерживаю его с другой стороны. Чарли благодарит меня, не глядя в мою сторону, лишь устало кивнув головой. Я пребываю на седьмом небе от мысли, что касаюсь руки Чарли Чаплина! Мы с Уной буквально вносим его в зал и помогаем ему устроиться в глубоком кожаном кресле. Чаплин с облегчением вздыхает. Подняв голову, он наконец замечает меня. На его лице не отражается никаких особых чувств. Он просовывает руку под плащ, нащупывает внутренний карман пиджака. Что-то ищет... Через несколько секунд он вынимает билет и с улыбкой протягивает мне. Он принял меня за портье фирмы «Фильмы 13»!

Мне хочется снять фильм, который я назову серьезной комедией. А может быть, и драматической, потому что действие будет происходить во время войны, в оккупации. Мне кажется, эта эпоха не перестанет преследовать меня до самой смерти. Наверное, потому, что, в отличие от большинства еврейских детей, моих сверстников, мне удалось выжить. Но я собираюсь рассказать совсем не о себе самом. Фильмом «Добрые и злые», не желая ворошить прошлые обиды и раздувать межнациональные распри, я полагаю небесполезным напомнить, что некоторые французы вели себя в те мрачные времена... неоднозначно. И это мягко говоря. Что не помешало им после освобождения попытаться пролезть в герои Сопротивления. Сценарий моего фильма навеян историей двух людей, печально известных во времена оккупации: Бонни и Лафона. Первый был осведомителем, второй — бандитом. Случалось, что гестапо отпускало некоторых заключенных из тюрьмы с условием, что те будут на него работать. Эти подонки, находившиеся на содержании оккупантов, оказывали разнообразные услуги фашистской полиции, например, доносили на евреев. За это гестапо их самих не трогало и даже позволяло разграблять квартиры тех, кого они обрекли на смерть. Бонни и Лафон являли собой самый отвратительный образчик главарей подобных шаек. В «Добрых и злых» я попытался найти и показать тот предел жестокости и омерзения, до которого может опуститься человек. И во всей этой грязи в дураках опять остаются невиновные. В моей ленте жертвы — люди неисправимо простодушные, их играют Жак Дютронк и Жак Вийере. Именно им и приходится расхлебывать кашу. И все же — это комедия. Комедия, в которой вторая по значению роль отведена автомобилю. Обожая машины, я и здесь не упустил возможности продемонстрировать знаменитое семейство автомобилей с передней тягой. Надо сказать, что уже в начале века банда Бонно, сев за руль, наделала много хлопот знаменитым бригадам «Тигр», существовавшим у Клемансо. То же повторилось в 40-е годы, когда гангстеры обнаружили, что новая приводная система «Ситроена» позволяет ездить на нем гораздо быстрее, чем на старых «Рено», которые были у полиции. И так как полицейские не могли себе позволить приобрести новые машины, бандиты регулярно их обставляли.

У меня родилась мысль снять фильм, который будет называться «Отель»: действие его будет происходить в шикарном отеле. Я подумывал о том, чтобы пригласить на роль хозяйки сего роскошного заведения Симону Синьоре. Закулисная жизнь такого рода отелей меня всегда интриговала: деловые встречи, нежные свидания, супружеские пары и любовники... Но особенно меня занимает персонал, который ухитряется узнать о частной жизни постояльцев все, до мельчайших подробностей, только лишь по их привычкам, по манере поведения, по претензиям и т.д. Я прошу моего художника представить смету для строительства декораций гостиницы. Они должны будут, помимо всего прочего, простоять целый год, поскольку действие в этой воображаемой гостинице будет происходить зимой, весной, летом и осенью. Когда мне показали смету, меня чуть не хватил удар. Стоимость декораций превосходит стоимость реального отеля. Ну да ладно. И я начинаю строительство настоящей шикарной гостиницы неподалеку от Довиля. Однако я не учел одной детали: сооружение декораций заняло бы три месяца, а сооружение отеля продолжается три года. По прошествии этих трех лет замысел фильма, который сподвигнул меня на грандиозную стройку, совершенно улетучился из моей головы. Я уже занялся другим. Зато теперь я счастли-

вый владелец роскошного отеля, затерявшегося в полях и лесах Нормандии, — «Отелери де Туржевиль». Поначалу в нем селились исключительно мои друзья. Разумеется, бесплатно, что, учитывая расходы на его содержание, быстро стало для меня разорительным. В конце концов я постановил селить в гостиницу настоящих клиентов, построив неподалеку дом для друзей[5].

В моем кабинете на авеню Ош звонит телефон. Далекий голос сообщает, что со мной желает поговорить Стэнли Кубрик. Меня охватывает удивление пополам с восхищением, которое я давно испытываю к этому титану нашей профессии. Едва поздоровавшись со мной, Кубрик спрашивает, какова длина просмотрового зала на «Фильмы 13». Несколько озадаченный, я говорю, что сейчас уточню. Получив нужную информацию от моего киномеханика, я отвечаю Кубрику, который тут же интересуется, по-прежнему через переводчика:

— А каков формат экрана?

Я снова обращаюсь за помощью к механику и сообщаю формат. Кубрик задает мне еще целый ряд вопросов, касающихся технических характеристик и вместимости моего кинозала. И вот я узнаю даже не от самого Кубрика, а от его переводчика, что он хочет организовать в просмотровом зале «Фильмы 13» (который ему так нахваливали) показ для французской публики своей последней ленты «Барри Линдон». Сам же Кубрик разговаривает со мной как с киномехаником. Получив наконец всю необходимую ему информацию, он замечает между прочим, прежде чем повесить трубку:

— Да, кстати. «С Новым годом!» — один из пяти моих любимых фильмов.

Позднее он попросит меня возглавить работу по дублированию его фильма «Тропы славы». Правда, я, в то время очень занятой, вынужден буду отказаться.

Анук

Она по-прежнему красива. По-прежнему недоступна, если судить по ее внешности. Внешности, которая не вяжется с мягкостью, сквозящей во всех ее движениях. Все то же изящество в ее неподражаемой манере проводить рукой по волосам. И тот же голос, конечно, — голос, который вас ласкает и возбуждает одновременно. Я слышу его вновь, встречаясь с Анук Эме в окутанном туманом Лондоне, который ей так подходит. Именно здесь она теперь живет. Много воды утекло за десять лет, прошедших после съемок «Мужчины и женщины», после ее фантастического успеха и свадьбы с Пьером Барухом. Пьер уже исчез из жизни Анук, которая теперь замужем за выдающимся английским актером Альбертом Финни. Очень странно: она говорит со мной, как будто мы с ней видимся в первый раз. Будто никогда раньше я не предлагал ей сниматься у меня. Я успел забыть, что Анук обладает уникальной способностью быть абсолютно непохожей на себя прежнюю при каждой новой встрече. Особенность, которая делает ее еще более загадочной... и очаровательной. Но мне, по крайней мере, удается ее уговорить сниматься. Фильм будет называться «Если начать сначала» и соединит Анук Эме с Катрин Денёв. Роскошная приманка. И первая из моих работ, где оба главных персонажа — женщины.

Свидание

Я мчусь, как Трентиньян в «Мужчине и женщине», выжимая до предела педаль, рискуя жизнью, на скорости сто восемьдесят километров в час. В самом деле сильный риск, ведь я не на гонках в Монте-Карло, а в самом центре Парижа. Сидящий рядом оператор следит за скоростью передвижения кинокамеры, прикрепленной к бамперу. Мы регулярно проскакиваем на красный свет. Мимо нас с ужасающей быстротой проносятся улицы и проспекты. Будущие зрители наверняка вожмутся в кресла кинотеатра, из всех сил давя ногой на воображаемый тормоз. Ведь, разумеется, я снимаю фильм. Он будет длиться ровно

[5] Двадцать два года спустя идея фильма опять забрезжила в моей голове. Я знаю, что это замкнутое пространство предоставило бы мне великолепную микросреду для изучения человеческих отношений. И я предложил моему соавтору, сценаристу Пьеру Леру, работать вместе со мной над фильмом, который будет называться «Дорога Гордыни» (таков адрес отеля). Пока что я не могу сказать наверняка, что этот отель станет тем, чем должен был стать изначально — кинодекорацией. Как всегда, время покажет.

столько, сколько продлятся его съемки. Девять минут тридцать секунд. Девять минут тридцать секунд пленки — вот все, что осталось у меня в самом конце работы над «Если начать сначала», перед тем как сдать киноинвентарь. Поскольку мне было жаль терять столь драгоценные триста метров целлулоида, я их использовал, чтобы осуществить один проект, давно уже вынашиваемый: снять фильм одним планом, в котором камера проедет через весь Париж на бешеной скорости и покажет все глазами человека, сидящего за рулем и несущегося, словно безумный, потому что он опаздывает на свидание.

Эта идея пришла мне в голову в один прекрасный день, когда я, человек обычно пунктуальный, оказался в похожей ситуации. Поскольку мне было жизненно необходимо прибыть вовремя, я проехал через весь Париж с умопомрачительной скоростью, несясь на красный свет, на «кирпич», подвергаясь безрассудному риску. То же самое я проделываю на съемках. Пятьсот семьдесят секунд и ни одной больше — вот время, за которое я должен промчаться по маршруту Порт-Дофин — площадь Тертр. У меня две серьезные технические проблемы. Первая заключается в том, чтобы скоординировать проезд машины с действием в десяти финальных секундах, когда Гунилла, моя жена и мать моей дочери Сары, побежит навстречу автомобилю, который наконец остановится рядом с ней. Звук моего двигателя при подъезде к площади Тертр должен послужить ей сигналом, чтобы она выбежала и успела попасть в камеру. Вторая проблема состоит в том, что обеспечить полную безопасность проезда практически невозможно. Я сократил долю риска, снимая этот трюковой фильм в августе, в половине шестого утра, на рассвете. Движения почти не было. Но я так и не смог добиться от властей разрешения перекрыть улицы, пересекающие мой путь. Стало быть, в любой момент передо мной может выскочить случайная машина. Я молю Бога, чтобы — если это произойдет — реакция не подвела меня и я бы успел увернуться в последнее мгновение. Самый опасный отрезок маршрута — ворота Лувра. Из них выезжаешь вслепую. Если в этот момент передо мной появится какой-нибудь автомобиль, столкновения не избежать. Поэтому я поставил на этот стратегически ответственный пост моего помощника, Эли Шураки. Он предупредит меня об опасности по рации. И вот я подъезжаю к воротам Лувра. От Шураки нет никаких сигналов. Я жму на газ. Остаток пути преодолеваю без проблем. Вот я на площади Тертр, и Гунилла с безупречной точностью бросается мне навстречу. Через четверть часа я вижу Шураки, пытающегося что-то наладить в рации.

— Что происходит?

— Черт бы побрал эту дрянь! — говорит он, указывая на механизм. — Сломалась в самом начале съемок!

Я задним числом вздрагиваю от ужаса.

Стоя в кабинете префекта полиции, я чувствую себя провинившимся мальчишкой. Впрочем, я готов к наказанию. И суровому.

Префект, лично меня вызвавший, тоном прокурора оглашает список нарушений, которые я успел совершить за несколько минут съемок фильма «Ради свидания». Список — нескончаемый. Наконец дочитав его, «прокурор» устремляет на меня суровый взгляд и произносит, протягивая ко мне руку:

— Ваши права, пожалуйста.

Тут не до споров. Я приношу извинения. Префект забирает права, несколько секунд изучает их с задумчивым видом, а затем... широко улыбаясь, возвращает их мне.

— Я пообещал забрать их у вас, но не уточнил, на какое время, — говорит он. И, видя мое изумление, добавляет: — Мои дети обожают ваши фильмы!

После съемок «Если начать сначала» Анук Эме не вернулась в Лондон. Она влюбилась в моего помощника Эли Шураки. В воздухе попахивает новой свадьбой. Бесспорно, мне удалось своими фильмами сыграть большую роль в историях любви, и не только Анук Эме. Лет пять назад я сделал фильм по сценарию Надин Трентиньян «Это случается только с другими». Его сюжет навеян трагедией, которую пережили Надин и Жан-Луи, потеряв маленькую дочку. Фильм — тяжелый. Однако снимать его было уже не так тяжело, когда стало понятно, что он соединит Катрин Денёв и Марчелло Мастроянни. Мастроянни привлекал не

столько сценарий, сколько перспектива сняться с Катрин, которая — это было по всему видно — вызывала у него самые нежные чувства. Именно на съемках «Это случается только с другими» между двумя кинозвездами началась история любви, давшая жизнь Кьяре Мастроянни. Тогда же полюбили друг друга Надин Трентиньян и Ален Корно, помощник сценариста, которые, надеюсь, и сейчас вместе. Во мне наверняка живет сваха. Я соединил помимо своей воли Анук Эме и Пьера Баруха на съемках «Мужчины и женщины», потом «помолвил» Катрин и Марчелло, Надин и Алена... а затем опять «взялся» за Анук. То, что случилось с ней, когда она оставила Альберта Финни ради Эли Шураки, можно определить названием моего следующего фильма: «Другой мужчина, другой шанс».

Смерть человека

Мы с Александром Мнушкиным расположились в номере гостиницы «Беверли Уилшир» в Лос-Анджелесе. Обсуждаем претендентов на вторые роли, поджидая Аль Пачино, которому я думаю предложить роль главного героя. Неожиданно дверь приоткрывается, какой-то человек просовывает голову в комнату и говорит:

— Меня зовут Джеймс Каан, я обожаю фильмы Клода Лелуша, и если он захочет меня снимать, то должен лишь предупредить меня об этом за неделю.

После чего захлопывает дверь, не прибавив ни слова. Выкинуть такое может себе позволить только именитая кинозвезда. Джимми Каан фантастически знаменит. Мы с Мнушкиным переглядываемся. И без слов понятно, что мы нашли исполнителя главной роли. Через несколько часов я звоню Джеймсу Каану и сообщаю, что беру его. И вот я возглавляю команду, в которой ни один актер и ни один человек из технической группы не могут сказать ни слова по-французски. Все началось несколько месяцев назад, когда на вопрос моих американских компаньонов, смогу ли я снять фильм в Америке, я выразил опасения по поводу языкового барьера. На съемках настоял Александр Мнушкин. Я как раз хотел снова обыграть историю «Мужчины и женщины». Мне казалось, что она вечна, так может случиться где угодно и когда угодно. И я подумал: «А почему бы не во времена завоевания Запада? Тогда это будет вестерн, а гонщик превратится в обыкновенного ветеринара!» Идея показалась Мнушкину очень забавной. Он не сомневался, что это окажется интересно и что я так или иначе смогу разрешить проблему языка. А поскольку Александр — один из немногих людей, которым я полностью доверяю, я поддался на его уговоры.

Оказавшись на съемочной площадке, я начинаю думать, что мне придется в этом раскаяться. Однако мои страхи очень быстро улетучиваются. При том, что мой английский исчерпывается лишь двумя сотнями слов, я с удивлением замечаю, что понимаю все, или почти все, когда речь заходит о кино. Вот еще одно доказательство, что эта профессия не без волшебства. Люди Голливуда, удивленные тем, как мы работаем, смотрят на нас, как на экзотических животных. А грозные американские профсоюзы не довольствуются ролью стороннего наблюдателя. Когда Мнушкин сообщает им, что я являюсь и кинооператором, они требуют заключить контракт с американцем. Разумеется, чтобы он, ничего не делая, просто получил деньги, когда съемки закончатся. Впрочем, несмотря на это, я рад познакомиться с настоящим профессионалом, работавшим с... Орсоном Уэллсом! Что же до Джеймса Каана, то даже без дубляжа он воистину замечателен! Ценитель женщин, вкусной еды и, в особенности, родео (о его участии в состязаниях ковбоев ходят легенды), он, несомненно, прославился бы еще больше как актер, обращай он на кино побольше внимания.

Каждая желтая карточка, выдаваемая при кинопросмотре, — это просто кошмар, это орущая оскорбления клака. Стоит выдать зрителю такую карточку и гарантировать ему анонимность, и он совершенно распоясывается. Но именно так работает американская система, которой мы были вынуждены подчиниться, — с ее специально организованными sneak previews, эдакими тест-показами для публики, якобы наилучшим образом отражающей мнение основной массы посетителей кинозалов. По поводу одной сцены из фильма, которую я считаю самой важной, я прочел, что она заслуживает лишь того, чтобы ее вырезали. И это еще в смягченных выражениях. Можно прочесть просто ужасающие вещи. Если бы мне нужно было учитывать каждое из этих анонимных критиче-

ских замечаний, то фильма просто не было бы. Тут меня заставили вспомнить уже позабытую истину — что зрители могут быть еще более жестокими, чем самые яростные кинокритики.

Когда «Другой мужчина, другой шанс» выходит на экраны Франции, нелицеприятные суждения первых американских зрителей подтверждаются. Любители вестернов видят в фильме историю любви, а романтики — вестерн. И те и другие, естественно, разочарованы. И все же я продолжаю считать, что этот фильм — один из моих самых удачных. Я не всегда согласен с публикой.

— Моя дочь совершенно сумасшедшая! — заявляет Александр Мнушкин, нагрянувший ко мне в кабинет.

Я улыбаюсь. В том, что Ариан Мнушкина склонна к крайностям, что она натура увлекающаяся и неуемная, сомневаться не приходится, но сумасшедшей ее не назовешь никак. Ее знаменитый театр «Солей», благодаря смелости и неизменной оригинальности постановок, является гордостью французской сцены. Лично я с огромным восхищением отношусь к этому неслыханному по своим масштабам начинанию и к той, кто была вдохновительницей театра с момента его создания.

— Ты знаешь, что она задумала? — не унимается Александр.

—Пока нет.

— Мольера! Она хочет снять шикарный фильм про жизнь Мольера!

— Это прекрасный проект...

— Но ты представляешь себе, сколько это может стоить?

Я со вздохом говорю:

— Разумеется, очень много.

— Ты должен ей помочь! — неожиданно заключает Мнушкин. — Сам я этого сделать не могу. По крайней мере, открыто. Значит, ты будешь ее продюсером, а я втайне буду тебя финансировать.

Ей-богу, отношения между Мнушкиным и его дочерью навсегда меня заворожили. Он восхищается ею и любит ее неистово и горячо, как это свойственно русскому характеру. Сколько раз, когда мы с ним выезжали на поиски натуры, он рассказывал мне о ней, и всегда с неизменным восторгом! Сколько раз я заставал его с жадностью читающим статьи, посвященные Ариан и ее театру! Но, стыдясь своих чувств, он никогда не разрешал мне рассказывать об этом дочери. Хотя она, разумеется, совершенно не нуждалась во мне, чтобы догадаться о чувствах, которые питал к ней отец.

Я соглашаюсь на предложение Мнушкина как из дружеского отношения к нему, так и из восхищения перед Ариан и интереса к ее проекту. Ее «Мольер» обещает стать произведением грандиозным и великолепным, в которое я в качестве продюсера хотел бы внести свою лепту. В качестве режиссера тоже.

Разумеется, шила в мешке не утаишь. Очень скоро мы с Александром официально становимся сопродюсерами «Мольера» Ариан Мнушкиной. Все роли в фильме, включая главные, сыграны артистами театра «Солей». Мой помощник Эли Шураки становится на время помощником Ариан. Постановочные фантазии основательницы театра «Солей» никак не учитывают финансовые сметы, и перерасходы случаются сплошь и рядом. Но по завершении этой безумной затеи мы награждены на редкость великолепным фильмом, который насквозь пропитан театром, но отнюдь не является заснятым на пленку спектаклем. Это настоящий кинофильм, где главный герой — театр. Показанный на Каннском кинофестивале, где я его представлял, «Мольер» был, как это ни постыдно, обруган критиками и историками театра. Выйдя на экраны, он, надо признать, не имел бешеного кассового успеха. И тем не менее я горжусь тем, что принимал участие в его создании.

Окончание следует

Перевод с французского Нины Хотинской

Продюсерский Центр «ФАВОРИТ-ФИЛЬМ»
проводит КОНКУРС
НА СОЗДАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО СЦЕНАРИЯ МНОГОСЕРИЙНОГО ТЕЛЕФИЛЬМА

К участию в конкурсе приглашаются профессиональные кинодраматурги. Принимаются работы, ранее нигде не заявленные и не реализованные, по следующим жанрам: остросюжетный фильм, комедия, мелодрама, детектив, авантюрный фильм и другие.

Работы на конкурс представляются
с 1 сентября 2003 года по 1 марта 2004 года.

Подведение итогов конкурса – до 1 мая 2004 года.

В качестве конкурсных работ принимаются как готовый сценарий всего сериала, так и литературный сценарий первой (пилотной) серии с приложением к нему подробного синопсиса остальных серий.

Количество серий должно соответствовать 8, 12 или 16 (33–35 страниц одна серия).

Сценарий должен быть набран на компьютере и представлен в двух экземплярах с приложением дискеты с текстом.

Лучшие сценарии будут приняты к производству и отмечены следующими премиями:

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ – 7000 долларов
ВТОРАЯ ПРЕМИЯ – 5000 долларов
ТРЕТЬЯ ПРЕМИЯ – 3000 долларов
ДВЕ ПООЩРИТЕЛЬНЫЕ ПРЕМИИ – по 1000 долларов.

Работы присылаются по адресу: 121596, Москва, ул. Толбухина, 13/2
ООО «Продюсерский Центр «Фаворит-Фильм»

E-mail: info@favoritfilm.ru
Телефон для справок: 748-16-92

S U M M A R Y

DOGVILLE dairy

Lars von Trier:
«My main virtue is stubbornness»
Interview taken by Kirsten Jacobsen.

Confessions in DOGVILLE
Kirsten Jacobsen interviews the cast of the film.

Lars von Trier:
«Surprises of balance»
Interview taken by Serge Kagansky.

Lars von Trier:
«Nicole and me»

Nicole Kidman:
«I've let him absolute freedom»

Zara Abdullayeva
A good man from Dogville

Anatoly Vasiliev
To play idiot

Elena Petrovskaya
On the force of cutting and poverty of message

Oleg Aronson
Arrogance and magic
A set of stuff on DOGVILLE by Lars von Trier.

Lev Karakhan
DOGVILLE and outskirts
Cannes-2003.

Stas Tyrkin
No comment
Review of Gus Van Sant's ELEPHANT (USA).

Natalya Sirivlya
Life goes on
Review of Denys Arcand's THE BARBARIAN INVASIONS (Canada — France).

Alexey Medvedev
Summa Greenaway
Review of Peter Greenaway's THE TULSE LUPER SUITCASES (Great Britain — Netherlands — Russia).

Sergey Anashkin
Incompatibility
Review of Nuri Bilge Ceylan's DISTANT (Turkey).

Andrey Plakhov
Torments of interpretation
Review of Alexandre Sokurov's FATHER AND SON (Russia).

Lev Anninsky
Eternal problems
Mini-reviews of Boris Khlebnikov and Alexey Popogrebsky's KOKTEBEL (Russia) and Vadim Abdrashitov's MAGNETIC STORMS (Russia).

Pavel Finn
Former Gorky str., 13
Remembrance of Gennady Shpalikov as a commentary to the private life.

Grigory Pomerants
Front as a problem of conscience
Reflections on war and peace.

Nina Tsyrkun
Angel has landed
Portrayal of Nicole Kidman.

The first triumph of the Soviet cinema in Cannes
The report by Mikhail Kalatozov to Central Committee of the Communist Party about participation of the Soviet delegation at the first Cannes' Film Festival.

Joël Chapron
East-European cinema in Cannes: the last decade
Statistic analysis.

Sergey Bodrov-junior
Connection
Script.

Claude Lelouch
with participation of Jean-Philippe Chatrier
Itinéraire d`un enfant très gâté
Chapters from the book by the French filmmaker.

€29883

26 НОЯ 2003

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 22.08.03. Подп. к печати 05.09.03
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 14,3
Заказ 306. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2003

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

«ДВАДЦАТЫЙ ВЕК ФОКС» И «ГЕМИНИ ФИЛЬМ»
ПРЕДСТАВЛЯЮТ В ЛУЧШИХ РОССИЙСКИХ КИНОТЕАТРАХ

TWENTIETH CENTURY FOX AND MIRAMAX FILMS AND UNIVERSAL PICTURES PRESENT A SAMUEL GOLDWYN FILMS PRODUCTION RUSSELL CROWE PAUL BETTANY "MASTER AND COMMANDER: THE FAR SIDE OF THE WORLD"
MUSIC BY IVA DAVIES, CHRISTOPHER GORDON & RICHARD TOGNETTI VISUAL EFFECTS BY ASYLUM AND INDUSTRIAL LIGHT & MAGIC COSTUME DESIGNER WENDY STITES FILM EDITOR LEE SMITH PRODUCTION DESIGNER WILLIAM SANDELL
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY RUSSELL BOYD, ACS EXECUTIVE PRODUCER ALAN B. CURTISS PRODUCED BY SAMUEL GOLDWYN, JR. PETER WEIR DUNCAN HENDERSON BASED UPON THE NOVELS BY PATRICK O'BRIAN SCREENPLAY BY PETER WEIR & JOHN COLLEE DIRECTED BY PETER WEIR

UNIVERSAL MIRAMAX

www.MC-Film.ru

Distributed by Twentieth Century Fox
©2002 Twentieth Century Fox and Universal Studios and Miramax Film Corp. All rights reserved.

МОРСКИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ НАЧНУТСЯ
27 НОЯБРЯ 2003 Г.

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы С.АНАШКИНА, Л.АННИНСКОГО, Д.БЫКОВА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, Е.КУТЛОВСКОЙ, Т.МОСКВИНОЙ, А.ОСЛОНА, А.ПЛАХОВА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, С.ТЫРКИНА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Новый «железный занавес»
ТВ: новейший информационный порядок

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

МОСКВА-2003
«КОКТЕБЕЛЬ» Бориса Хлебникова, Алексея Попогребского
«ПРОГУЛКА» Алексея Учителя
«СПАСТИ ЗЕЛЕНУЮ ПЛАНЕТУ!» Чан Чжун Хвана
«СКАГЕРРАК» Сёрена Краг-Якобсена
«БОЖЕСТВЕННЫЙ ОГОНЬ» Мигеля Эрмосы
«ТАКСИДЕРМИСТ» Матте Гарроне

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ЕВГЕНИЙ ЦЫМБАЛ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Российские режиссеры о неореализме
Сочи-2003
Трэш и прочие забавы интеллектуалов

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

АЛЕКСАНДР АТАНЕСЯН
КЕН ЛОУЧ
КАРОЙ МАКК

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Дневник Георгия Буркова
Воспоминания о Леониде Гайдае

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Клод Лелуш. БАЛОВЕНЬ СУДЬБЫ
Павел Финн. ВОСПОМИНАНИЯ О ПЛОТНИКОВЕ ИГНАТЕ

Индекс 70402

искусство кино

2003